UNIVERSITY OF LONDON LIBRARY

THIS BOOK
MUST NOT BE REMOVED
FROM THE LIBRARY

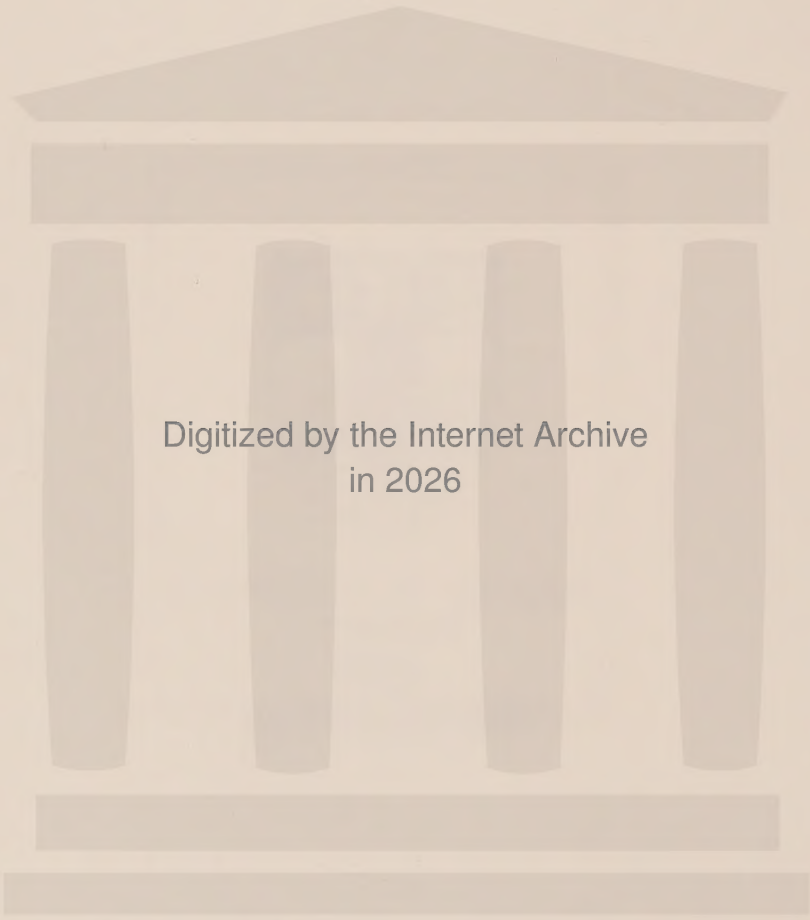
SHL
WITHDRAWN

[7780.5p [Volksliedforschung]

REFERENCE ONLY

Reference only

13th Floor


Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/lied-und-populare-kultur_1941_7

JAHRBUCH FÜR VOLKSLIEDFORSCHUNG

IM AUFTRAGE

DES DEUTSCHEN VOLKSLIEDARCHIVS

MIT UNTERSTÜTZUNG VON

ERICH SEEMANN

HERAUSGEGEBEN VON

JOHN MEIER

SIEBENTER JAHRGANG

BERLIN
WALTER DE GRUYTER & CO.
VORMALS G. J. GÖSCHEN'SCHE VERLAGSHANDLUNG · J. GUTTENTAG, VERLAGS-BUCHHANDLUNG · GEORG REIMER · KARL J. TRÜBNER · VEIT & CO.
1941

SHL
WITHDRAWN

PRINTED IN GERMANY
ARCHIV-NR. 460441
DRUCK VON C. G. RÖDER, LEIPZIG

Vorwort.

Auch im Kriege will und darf die Wissenschaft nicht schweigen, sondern muß ihre Arbeiten, soweit es irgend möglich ist, fortsetzen. Darum haben auch wir unsere Forschungen weiter geführt und freuen uns, einen Teil von ihnen auf den nachfolgenden Blättern vorlegen zu können.

Den Freunden unserer wissenschaftlichen Arbeit im Auslande haben wir für die wertvolle Hilfe, die sie uns bei den nachfolgenden Untersuchungen geschenkt haben, besonders zu danken. Für Auskünfte und Hinweise sind wir verpflichtet Åke Campbell (Uppsala), Paul Geiger (Basel), H. Grüner Nielsen (Kopenhagen), J. M. N. Kapteyn (Groningen), Knut Liestøl (Oslo), G. Megas (Athen), V. Santoli (Florenz), C. W. von Sydow (Lund), G. Vidossi (Turin) und Charles A. Williams (Urbana, Ill., USA.).

Wir möchten dem Wunsche Ausdruck geben, daß diese wissenschaftliche Zusammenarbeit über trennende Staats- und Volksgrenzen hinweg auf allen Gebieten der Forschung auch dort, wo sie jetzt etwa unterbrochen ist, in naher Zukunft wieder aufgenommen werde, da sie für die gesamte Wissenschaft aller Völker eine unbedingte Notwendigkeit ist.

Freiburg i. Br., den 1. Juli 1940.

John Meier.

Inhalt.

Minnesang und Volkslied. Von John Meier 1

Die Ballade 'Des Grafen Töchterlein' und der Roman von Flore und Blanscheflur. Von John Meier 5

Das Totenamt. Von John Meier 11

Die Ballade vom 'Verwundeten Knaben'. Von John Meier 32

Die 'Zekulo'-Ballade und die Ballade von der 'Brautwerbung'. Eine Studie zu zwei Gottscheer Liedern. Von Erich Seemann 40

Gregorianischer Gesang und Deutsches Volkslied, einander ergänzende Quellen unserer musikalischen Vor- und Frühgeschichte. Von Bruno Maerker . 71

Systematik der musikalischen Erscheinungen des Umsingens. Von Walter Wiora 128

Faustiana:

I. Eine weitere Fassung der Faustballade. Von Hans Commenda . . 196

II. Zur Legende vom Teufelskruzifix. Von Giuseppe Vidossi 197

Die Friedländer Volksliederhandschrift. Von Herbert Horntrich 199

Zwitserli tanza. Ein volkskundlicher Beitrag zu einem Tanzlied. Von Hans v. d. Au 206

Minnesang und Volkslied

Von John Meier.

Die beiden Heidelberger Minnesängerhandschriften *A* und *C* bringen (HMS. 2, 172[b] II) ein zweistrophiges, im Ton der Neidhartischen Dichtung klingendes Lied, für das *A* Bl. 22a und *C* Bl. 319 den Verfassernamen *Niuniu* geben, während *C* Bl. 396 a/c es ein zweites Mal unter dem Namen *Der Kol von Niussen* bringt.

Über *Niuniu* hat K. Burdach in der Allgemeinen Deutschen Biographie 23, 549 gehandelt und wohl mit Recht angenommen, daß der Name 'Niuniu' nicht einen Dichter, sondern einen Spielmann bezeichne, dessen Repertoirebuch, das Lieder verschiedenster Zeiten vom 12. bis zum 14. Jahrhundert birgt, in die genannten Liederhandschriften Eingang gefunden habe. 'Niuniu' mag auch vielleicht ein Spitzname dieses Spielmanns sein.

Das obengenannte Lied, das wir nachfolgend aus *C* und *A* unter Vernachlässigung unbedeutender, mehr orthographischer Varianten abdrucken, stammt sicher schon aus dem 13. Jahrhundert und sein Verfasser mag dem bayerisch-österreichischen Raume angehören:

1. Nû jârlanc stêt vil hô mîn muot,
ich hôrte den suezen sanc
von einer swalwen, dâ si vlouc,
ir stimme helle erclanc[1]).
'Vrou maget, ze holze mit mir gât[2]
daz næme ich vür den kranz,
den ir zesamene gelesen hât[3])
von maniger bluomen glanz'.[4])
'Knappe, lât iuwer wünschen stân,
diu rede ist gar verlorn:
solde ich mit iu ze holze gân,
mich stæche lîhte ein dorn:
sô slüege mich diu muoter mîn, daz wære mir lîhte zorn.

2. Er nam si bî der wîzen hant,
er vuorte si in den walt,
dâ sungen cleiniu vogellîn
ir stimme manicvalt,
under eine grüene linden breit
einen smalen stîc:
dâ wart diu maget vil gemeit
ein alsô schœne wîp.

Die obenstehenden Besserungen ergeben sich aus Strophenschema und Inhalt.

[1]) Hs.: *stimme diu was guot.* — [2]) Hs.: *Vrou maget, het' ich iuch in einem holz.* — [3]) Hs.: *habt gelesen.* — [4]) Hs.: *von maniger hande bluot.*

Er leite si an daz grüene[1]) gras,
die maget wol geborn:
in' weiz, waz brieves er ir las:
daz was ir ein wênic zorn,
daz wart doch[2]) harte schiere versüent: daz tet der liebe dorn[3]).

Wie die Lieder Neidharts und die seiner Schule enthält unser Lied manche volkstümliche Elemente und schlägt vielfach einen volksmäßigen Ton an, aber die spielmännische Herkunft der vorliegenden Gestaltung verleugnet sich nicht. Vor allem zeigt sie sich in der aufeinander abgestimmten Pointierung der beiden Strophenschlüsse, die durchaus unvolksmäßig in ihrer Art ist. Aber daß andererseits dem Liede doch auch volksmäßige Bestandteile zugrunde liegen und es vielleicht die spielmännische Bearbeitung eines Volksliedes ist, läßt sich aus folgenden Beobachtungen zeigen[4]).

Wir besitzen ein Lied 'Von der Lämmerweide' (Erk-Böhme Nr. 125; in besserer und ursprünglicherer Fassung im Antwerpener Ldb. Nr. 61 und Aemstelredams Amoreus Lb. (1589) S. 124b), das bereits aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts überliefert, aber in seiner Grundform wohl wesentlich älter ist. Ich gebe es nachfolgend in einer nassauischen Fassung aus dem Anfang des 19. Jahrhunderts; weitere Formen finden sich bei Erk-Böhme Nr. 126 und im Material des Deutschen Volksliedarchivs:

1. Es wollte ein Mädchen die Lämmelein hüten im Holze,
Da kam ein lustiger Jäger daher so stolze:
'Feinsliebchen, Feinsliebchen, was machest du hier?
Willst du die Lämmelein hüten allhier?'
Da lachte das Mädchen so sehr,
Lachte der Jäger noch mehr.

2. 'Feinsliebchen, komm, wir wollen ein wenig hier scherzen.'
'Ach artiger Jäger, es geht euch ja doch nicht von Herzen.'
'Komm, laß uns ein wenig bei Seite gehn.
Was brauchen die Leute uns alle zu sehn!'
Da lachte das Mädchen so sehr.

3. Sie gingen zusammen den Berg hinauf gar balde,
Und setzten sich nieder bei einem Baum im Walde.
Er brach herab einen grünen Zweig
Und machte das Mädchen zu seinem Weib.
Da lachte usw.

4. Und als sie nun eine Weile beisammen gesessen:
'Ach artiger Jäger, ich habe noch eines vergessen:
Wenn mich meine Mutter nun jaget hinaus,
Wo find ich dann eurer Frau Mutter Haus?'
Da lachte usw.

---

[1]) = *C* 396c. *A* und *C* 319: *schône*. — [2]) *Daz wart harte*. Zum Inhalt vergleiche Hadloub (Bartsch, Die Schweizer Minnesänger 316, Nr. 22, Str. 3): *Swer sich kan zuo gemachen* [zu den Mägden in der Ernte], *swiez sî von êrst in leit, ez ist dar nâch ir lachen: sô wirt dâ spel geseit, als man ûf strô sol sagen.* — [3]) Vgl. *minnedorn* = penis Mhd. Wb. 1, 384b. — [4]) Auch Uhland (Schriften 3, 514, Anm. 186) meint, daß 'das unsaubre Lied ... den Inhalt eines alten Volksliedes vergröbert' habe.

5. 'Meiner Mutter ihr Haus steht droben am grünen Rheine,
Es ist gebauet aus Marmorstein gar feine.
Meiner Mutter ihr Haus hat nicht Weg noch Steg.
Geh, Mädchen, schere dich deiner Weg!'
Da weinte das Mädchen so sehr,
Lachte der Jäger noch mehr.

6. Und als nun das Mädchen nach Hause kam gegangen,
Da kam ihre Mutter daher mit der langen Stangen:
'Wo bist du gewesen, du faule Haut?
Du bist wohl gewesen des Jägers Braut?'
Da weinte usw.

7. 'Ach Mutter, ich bin im Rosengarten gewesen,
Da hab ich mir einen Dorn in den Fuß getreten.'
'Jawohl, einen Dorn in den linken Fuß,
Davon du[1]) dreiviertel Jahr hinken mußt.

8. 'Wenn andere Mädchen zum Tanze gehen und springen,
Da mußt du bei der Wiege stehen und singen:
"Schlaf ein, schlaf ein, lieb Kindelein!
Wo mag dein Vater, der Jäger, wohl sein?" '
Da weinte das Mädchen so sehr.

Bechtheimer Liederbuch von Fr. Roßbach, Heft I, Nr. 63 (statt 41).
DVA A 79878.

Wenn wir dieses Lied mit dem oben abgedruckten Spielmannsliede vergleichen, so sehen wir deutlich, daß gewisse Beziehungen zwischen beiden bestehen müssen, die nicht durch einen Zufall herbeigeführt sein können.

Das allgemeine Motiv ist in beiden Liedern das gleiche: ein Jüngling bemüht sich mit Erfolg ein Mädchen im Walde zu verführen. Ebenso gleichen sich gewisse Einzelmotive: Das Bild vom Dorn, das Ruhen unter dem Baume (Linde), die Wendung, daß aus dem Mädchen ein Weib wurde. Den Zorn und die Schläge der Mutter, wenn sie sich mit dem Knappen einließe, erwähnt das ältere Lied[2]) nur als etwas, das eintreten könnte, während das neuere dies als tatsächlich eingetreten berichtet. Vielleicht hat das die Einführung des pointierten Schlusses im älteren Liede veranlaßt, der, wie wir schon sahen, durchaus spielmännische Art wiederspiegelt.

Wenn das jüngere Lied noch weiter 'die Mutter mit der langen Stange' schildert, das Bild vom Dorn ausdeutet und auf die in Aussicht stehende Wiege verweist, so mögen diese Requisiten vielleicht auch dem unserm Spielmannsgedicht zugrunde liegenden volksmäßigen Liede angehört haben, aber aus stilistischen Gründen nicht übernommen sein. Wenigstens gehören bei Neidhart und seinen Nachfolgern diese letzteren Dinge durchaus zu den üblichen Ausgestaltungen des allgemeinen Motivs: Die Mutter mit dem Rechen, dem Stecken oder dem Rocken die Tochter schlagend (Neidh. 8, 7; 8, 29f.; 25, 9f.), die Schlußwendung mit der Hindeutung auf die Wiege (Neidh. 7, 27ff.; 21, 8ff., 21, 33; Der von Scharpfenberg

[1]) Hs.: ich. — [2]) In den niederländischen Fassungen ist es, wie im neueren Liede, nicht der Vater, sondern die Mutter, die die Tochter zurückhalten will.

HMS 1, 349b Str. 5f.). Daß gleichförmig mit Neidhartischen Liedern in unserm Spielmannsliede der 'Knappe' (vgl. Neidh. 18, 24), im neueren Liede in mehreren Fassungen (Erk-Böhme 1 Nr. 126a und c und in verschiedenen im Deutschen Volksliedarchiv befindlichen Fassungen) der 'Ritter' auftritt, soll wenigstens erwähnt werden, ohne zu weitgehende Schlüsse daraus zu ziehen.

Für die nahen Beziehungen des Spielmannsliedes zu der Welt Neidharts mag dann noch die Rolle, die der Kranz spielt, die Schilderung der Situation mit ähnlichen Worten (*gân wir zuo der linde breit, dâ manic vogel singe* von Stamheim HMS 2, 77f. 3, 4) und die Erwähnung des 'Holzes', das nur selten neben 'Wald' auftritt, als Schauplatz (*daz, si* [die Mädchen] *ze holze liefen reigen, sam die knaben* von Stamheim HMS 2, 77 5, 7) erwähnt werden.

Aus dem Vorgetragenen werden wir folgende Schlüsse als wahrscheinlich ziehen dürfen: für Spielmannslied wie Volkslied ist eine volkstümliche Schöpfung im Sinn der Neidhartischen Sommerlieder, die ja auch volksmäßige Gesänge umgebildet haben, als gemeinsame Grundlage anzunehmen, die vom Spielmann für die von ihm beabsichtigte Wirkung umgestaltet ist, während ebenso bei dem vorliegenden Volkslied der Wandel der Zeiten und des Geschmacks gewisse Umbildungen veranlaßt hat. Daß die ältere Form des Volkslieds (Erk-Böhme 1 Nr. 125), die schon aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts überliefert ist, charakteristischer Züge entbehrt, die die jüngere zu Beginn des 19. Jahrhunderts aufgezeichnete bringt, also unursprünglicher ist, darf nicht befremden: wir finden oft, daß Zeit und Ursprünglichkeit der Überlieferung sich nicht decken und daß spätere Aufzeichnungen die originaleren Gestalten bieten.

Wir haben also als Ergebnis unserer Untersuchung zu den bisher bekannten ein weiteres Zeugnis für die enge Verflochtenheit von Minnesang und Volkslied.

Die Ballade 'Des Grafen Töchterlein' und der Roman von Flore und Blanscheflur

Von John Meier.

Unter den verschiedenen Typen von Volksballaden, die im späteren Mittelalter entstanden sind und sich wie Handelsware über den europäischen Raum und auf gleichen Wegen wie diese überall hin verbreitet haben, finden wir auch den folgenden Typus, der die Werbung eines Mannes um ein Mädchen schildert und dessen allgemeinster Inhalt etwa in nachstehenden Worten zusammenzufassen ist: ein Liebespaar trifft heimlich zusammen und wird dabei von dem Vater des Mädchens (oder einem dem Vater berichtenden männlichen oder weiblichen Wesen) überrascht, oder die heimlichen Beziehungen werden an dem Zustand des Mädchens erkannt. Trotz dem Zorn des Vaters (der Eltern), der mit Tod droht, ist der Ausgang meist ein glücklicher: eine Ehe schließt im allgemeinen Einvernehmen ab, oder der Mann rettet das Mädchen, indem er es entführt oder heimholt.

Dieser allgemeine Typus erfährt nun durch Hereinnahme von Sondermotiven eine Ausgestaltung und Variierung in verschiedenen voneinander abweichenden Liedformen, die dadurch eine eigenartige Ausprägung des Handlungsschemas schaffen. Auf ein paar hergehörige Liedkreise sei hier hingewiesen, um damit zugleich sowohl Beständigkeit wie Veränderlichkeit der Einzelzüge in ihrem Auftreten zu zeigen:

1. Der verkleidete Markgrafensohn (DVldr 1 Nr. 6):

Der Jüngling verkleidet sich als Mädchen (eigene List oder Anraten des Mädchens), um Zugang zur Geliebten zu gewinnen. Ursprünglich ist wohl die individuelle Ausgestaltung des Motivs die, daß der als Mädchen verkleidete Jüngling die Königstochter das Sticken lehren oder auch von ihr lernen will, wie die nordische Sage von Hagbart und Signe und das deutsche Gedicht von Wolfdietrich erzählen und wie es auch im serbischen Volkslied (Vuk St. Karadžić, Srpske narodne pjesme Bd. 5², Belgrad [1935], 231ff. Nr. 495[1])) und in einer portugiesischen Ballade (Ferd. Wolf in den Wiener Sitzungsberichten Phil.-hist. Cl. 20 [Wien 1856], 63f. Nr. 191) gleichfalls auftritt. Im Nordischen und Deutschen spielt ein Page, Küchenjunge oder Mädchen den Angeber. Der Mann soll den Tod erleiden, kommt aber

[1]) Das Vorkommen dieses Motivs in der serbischen, aber aus dem Deutschen stammenden Ballade beweist sein ursprüngliches Vorhandensein auch in dem deutschen Liede vom 'Verkleideten Markgrafensohn'.

gut davon und verhöhnt im Fortreiten noch den Vater: heut habe er ihm seine Tochter versagt, morgen werde er sie ihm bringen, oder der König nimmt ihn zum Eidam und verleiht ihm ein Königreich. In der portugiesischen Ballade von Dom Claros entfernt sich der Mann nach der Liebesnacht mit dem Versprechen wiederzukommen. Als der Zustand des Mädchens offenbar wird, verdammt der Vater sie zum Tode. Sie schickt dem Geliebten einen Boten und er befreit sie (vgl. unter 3 die Ballade vom König von Mailand).

2. Der Spielmannssohn (Erk-Böhme Nr. 16; John Meier, Das deutsche Volkslied 1, Nr. 12).

Die Königstochter verliebt sich in einen Spielmann und sein Geigenspiel und veranlaßt ihn die Nacht mit ihr zu verbringen. Der König überrascht das Paar und befiehlt, den Spielmann zu hängen. Gerührt durch sein zauberhaftes Spiel läßt er ihn aber wieder vom Galgen nehmen und gibt ihm seine Tochter und ein Königreich zum Lehen. Auch in einer andern Version wird der Spielmann gehängt, aber als sich das Volk verlaufen hat, schneidet das Mädchen den noch Lebenden vom Galgen ab und das Paar geht beglückt nach Hause.

3. Der König von Mailand (Erk-Böhme Nr. 97; John Meier, Das deutsche Volkslied 1 Nr. 29; Child 3, Nr. 65 [Lady Maisry] und Anmerkung, Nachträge: Child 6, 508; 8, 466ff.; 9, 222f.; 10, 292; C. Sharp, English Folk Songs from the Southern Appalachians Nr. 17. Vgl. dazu auch Schirmunski in diesem Jahrbuch 1, 168).

Der König von Mailand kommt anläßlich eines Festes zu einem Fürsten, verbringt heimlich die Nacht mit dessen Tochter und zieht nach Hause mit dem Versprechen wiederzukommen. Das Mädchen wird schwanger und bittet, als sie ihr Kind geboren hat, ihren vertrauten Bruder, zum König von Mailand zu reiten und ihm Botschaft zu bringen. Als das Elternpaar das Geschehnis erfährt, verurteilt es die Tochter zum Galgen. Aber wie sie schon auf der Leiter steht, kommt der Geliebte angesprengt, befreit sie und holt sie heim (vgl. oben unter Nr. 1 die portugiesische Version).

Die vorstehende Übersicht über ein paar zu dem oben gekennzeichneten Typus gehörende Balladen zeigt schon, wie die einzelnen Motive ähnlich den Steinchen eines Kaleidoskops durcheinandergewürfelt werden und wie das gleiche oder auch abgewandelte Motiv in verschiedenen Formen des genannten Typus auftritt.

Zu dem obigen Typus gehört nun auch ein weiteres Lied, die Ballade von 'Des Grafen Töchterlein' (Frankfurter Liederbuch [1580] Nr. 256[1]); Ambraser Ldb. [1582] Nr. 255; Uhland-de Bouck Nr. 56; Een Aemstelredams Amoreus Lietboeck [1589], S. 82ff., abgedruckt von J. Bolte in Tijdschrift voor Nederl. Taal- en Letterkunde 10 [1891], 193f.)[2]). Ein

[1]) Freundl. Mitteilung von Charles A. Williams. — [2]) Lootens en Feys Nr. 56 hat keine weiteren Beziehungen zu dieser Ballade, als daß die dortige zweite Strophe aus ihr entlehnt ist, während im übrigen das Zeitungslied einen ganz andern Inhalt hat. — Nahe Beziehungen haben dagegen die spanische Ballade von 'Conde Claros II' und die portugiesische von Claralinda zu unserem Liede (Wolf a. a. O. S. 71 Nr. 190).

Landsknecht kommt mit dem Töchterlein des Grafen im Grünen zusammen und sie ergibt sich ihm. Die 'Klaffer' berichten dies dem Grafen, der sich mit seinen Knechten aufmacht und die Liebenden überrascht. Voll Zorn verdammt er den Landsknecht zum Galgen. Aber als dann das Urteil mit dem Schwert vollstreckt werden soll, kommt das Mädchen dazu. Jeder der beiden Liebenden will im Wettstreit für den andern sterben und drängt ihn vom Schwert fort. Eine solch große Liebe rührt nicht nur das umstehende Volk, sondern endlich auch den Vater, der den Landsknecht begnadigt und ihm die Tochter zur Frau gibt.

Die charakteristische Eigenart dieser Ballade[1]) besteht in dem Motiv, daß jedes der beiden Liebenden für den andern sterben will und ihn von dem Schwert des Henkers wegzuziehen und sich an seine Stelle zu schieben sucht. Zu der Einführung dieses sonst nicht auftretenden Zuges und der Art seiner Schilderung ist der niederländische Dichter unserer Ballade durch die international verbreitete Erzählung von Flore und Blanscheflur angeregt worden, deren Stoff in einer von Hoffmann von Fallersleben in den Horae Belgicae Bd. III und von H. E. Moltzer in der Bibliotheek van Middelnederl. Letterkunde veröffentlichten Übertragung des Diederic van Assenede, in dem niederländischen Volksbuch des 15./16. Jahrhunderts (te Winkel, Geschiedenis der ndl. Letterkunde 1, 206), in einer ndl. Ballade (van Duyse 1 Nr. 45) und gewiß auch als mündliche Sage bekannt war.

Aber auch andere kleine Züge scheinen aus dem Roman in die Ballade übergegangen zu sein: wenn der Mann bei der Ankündigung des Todes in Tränen ausbricht, so berührt dies bei dem *achter lande dolenden* Landsknecht etwas merkwürdig und stilwidrig, während es bei dem kaum dem Kindesalter entwachsenen Flore angemessen ist. Wenn der Graf dem ertappten Landsknecht ankündigt, er werde morgen hängen, so steht dies in einem gewissen Widerspruch dazu, daß nachher, ohne die Verschiedenheit irgendwie zu motivieren, nur die Enthauptung durch das Schwert in Frage kommt. Die gleiche Zwiespältigkeit zeigt sich auch in dem Roman, wo es sich zunächst um Verbrennen und dann um den Schwerttod handelt, aber hier ist dies durchaus begründet, da es sich beim Schwert um eine spätere Zornesaufwallung des Fürsten handelt, der das Liebespaar vom brennenden Scheiterhaufen her hat vor sich bringen lassen. Während in der Erzählung von Flore und Blanscheflur die Gegenwart des Mädchens bei der Enthauptung vollkommen am Platze ist, erscheint es in der Ballade rein zufällig bei diesem Akte, und wir hören nicht, wieso es davon erfahren hat (vgl. aber Ferd. Wolf, Wiener Sitzungsberichte Phil.-hist. Cl. 20 [1856], 71 Nr. 190), so daß auch hier der Verdacht einer Entlehnung vorliegt. Ebenso wird das Verhalten der bei der Hinrichtung anwesenden Volkskreise in Roman und Ballade ähnlich geschildert.

Es handelt sich aber bei dem Balladendichter nicht um eine mechanische Übernahme als Ganzes, sondern nur gewisse ihm bekannte Partien entnahm er der Erzählung von Flore und Blanscheflur zur Ausgestaltung seines Liedes, während er in der Gesamtlinie sich dem oben gekennzeichneten Balladen-

[1]) Nach Mitteilung von V. Santoli und G. Megas scheint die Ballade sich weder italienisch noch griechisch zu finden.

typus anschloß und andererseits spezielle Züge der Sage von Flore und Blanscheflur fortließ oder änderte. Er malt wie die darstellenden Künstler seiner Zeit Personen und Umwelt ganz mit den Farben seiner Gegenwart: in der vorliegenden Aufzeichnung wird der Ammiral zum Grafen, der jugendliche Königssohn Flore zum Landsknecht, als Ort der Geschehnisse kommt nicht der Orient, sondern die Stadt Straßburg in Frage. Auch das Problem selbst erfährt eine Änderung und Eigengestaltung: der getäuschte Besitzer des erkauften Mädchens, der Ammiral, wird zum hintergangenen Vater. Die für die Zeit des Dichters kaum verständlichen kindlich unschuldigen Beziehungen der beiden Liebenden werden zu einem Verhältnis umgewandelt, von dem vorausgesetzt wird, daß es Folgen haben werde. Auch die Entdeckung selbst wird anders geschildert: in typischer Formulierung sind es die Klaffer oder Neider, die als Angeber auftreten, während in der Sage von Flore und Blanscheflur der Ammiral das Mädchen vermißt und einen Kämmerling auf die Suche schickt, der dann von zwei Mädchen, die eng umschlungen im Bette liegen, berichtet, worauf der Ammiral selbst hingeht und dann die Wahrheit entdeckt.

Eine Parallele zu der Übernahme gewisser Teile des Romans von Flore und Blanscheflur in eine Volksballade haben wir in der spanischen und portugiesischen Volksromanze 'Reinha e Captiva' (Wolf, a. a. O. S. 74ff.), worauf schon H. Herzog (Germ. 29, 154 Anm.) aufmerksam gemacht hat (hier auch weitere Literatur). Hier ist es der Anfang des Romans, der Züge für die Ballade geliefert hat, während ihr Schluß abweicht. Auch die spanische Romanze von 'Conde Claros' (Wolf-Hofmann, Primavera S. 358ff.) zeigt deutlich gewisse Einzelbeziehungen zu dem genannten Roman.

Daß die angenommenen Beziehungen unserer Ballade zu dem Roman tatsächlich bestehen, dürfte aus der Vergleichung der nachfolgend abgedruckten Ballade mit dem Gedicht von Flore und Blanscheflur hervorgehen, bei dem ich für Roman und Ballade die niederländischen Fassungen anführe, da es sich um ein ursprünglich niederländisches und nur ins Deutsche übersetztes Lied handelt[1]). Ob das Werk des Diederic van Assenede dem Dichter vorlag oder ob er eine andere Dichtung oder auch mündliche Volkserzählung als Quelle hatte, können wir allerdings nicht feststellen.

---

[1]) Daß die deutsche Form aus dem Niederländischen übersetzt ist, hat schon Alpers (Die alten niederd. Volkslieder S. 220 Nr. 10) bemerkt. Man kann dem von ihm Angeführten noch die Reime *leyden : vermeyden* 8, *blijde : lijden* 13, *zy : bly* (*sîde : blîde*) 56 hinzufügen. Ferner ist niederländisch *dolen* 25 (nicht = nd. *dullen*), Merkwürdig ist der Reim *erbermen : sterven* 43. Die Form *erbermen* für *erbarmen* scheint sich weder niederländisch, niederdeutsch noch hochdeutsch zu finden. Man könnte vermuten, daß es in den nichtniederländischen Texten für ein hier nicht verstandenes *ontfermen* eingetreten sei, aber warum tritt dann *erbermen* in der niederländischen Gestalt auf?

Daß die hochdeutschen Fassungen eine andere niederländische Vorlage als die auf uns gekommene gehabt haben, dürfte aus Ambr. Ldb. 49 und Frankf. Ldb. Str. 10 *da entferbet sich der junge held Vor meyden und jungfrawen* hervorgehen, was wohl aus einer Fassung der Vorlage *do ontfermen sich des jonghen held Die maechden en jonghe vrouwen* entstellt ist. Die Vorlage muß also von der vorliegenden niederländischen Gestalt abgewichen haben.

[82b] 1. Ick weet noch eens grauen dochterkijn,
Zy woont te Straesburch op den Rijn,
Zy hadde een boelken verborghen.
Maer door der clappers tonghen fenyn
Quamen zy beyde in sorgen.

2. Dat smaechdelijn was drie seuen iaer oudt,
Sy hadde een vryer van herten stout,
Sy enwoude niet langer beyden.
Si nam den lansknecht bi der hant,
Sy ghingen haer vermeyen.

3. Hy leydese onder den rosegaert,
Daer menich cleyn vogelken verghaert,
Sy songen van herten blijde:
Hoe datter so eedelen grauen dochterken
Sal comen in groot lijden.

4. Die ruyter spreyde zijn mantel int gras,
Dat smaechdelijn sprack opt selue pas:
'Mijn soete lief wtvercoren,
Als ghy v wille hebt ghedaen,
Zo laet my niet verloren!'

5. Die ruyter sprack sonder verdriet:
'Mijn schoon lief, ensorght doch niet,
Dat ick v sou laten in schande!
Ic wil veel lieuer mijn leuen lanck
Ghaen dolen achter lande.'

6. Zy sprac so menich vriendelick woort,
Dat hebben die nyders tongen gehoort,
Tot den graue zijn zy ghegangen,
Hoe datter zijn ioncksten dochterkijn
Ginck spaceren met een manne.

7. Die graue wort een so toornigen man,
Hy heeftet also balde verstaen,
Hy ginc met zyn ruyters en knechten coene.
Daer vant hy zijn iongste dochterken
Met den ruyter in dat groene.

8. Den graef met een so toornigen moet
Hy werp den ruyter onder de voet,
Zijn knechten namen die ruyter gevangen.
Die graue sprak: 'Hebt ghoeden moet!
Eer morghen middach sult ghy hangen'[2]).

9. Dat woordeken heeft de ruyter verstaen,
Hy liet so menighen natten traen: [83b]
'En dat moet Godt erbermen,
Dat ick arme ionghe man
Om een schoon vrouwe moet steruen!'

[1]) [82a][Een oudt Lie]deken ‖ van een grauen [Dochterkij]n ‖ op de wijse: Ick [. . .] een Keyserin. — [2]) Zu 40ff.: Der Ammirael spricht: '*so moeti sterven, dat weet wale.*' *doe antworde Floris den ammirale harde ootmoedelike ende weende sere* (3367ff.; vgl. 3349).

10. 'T gheschiede op eenen maenendach,
Dat men de ruyter voor den graue bracht,
Men soude hem zijn hooft afhouwen.
Die ionge man worde zo zeere beschreyt[1])
Van maechden en ionghe vrouwen.

11. Men sach de ruyter knielen al voor dat sweert[2]).
'Sgrauen dochterken quam onuerueert,
Men hoordet volck schreyen en kermen.
'Staet op', sprack zy, 'mijn soete lief!
En ick wil voor v steruen.'

12. Zy tooch haer lief al op een zy,
Sy knielde selfs voor tsweert zeer bly:
'Och vader, laet my mijn hooft afhouwen
En spaert die alder liefste mijn!'
Dat sprack die ionghe vrouwe.

13. Die ruyter sprack tot die liefste zijn:
'Staet op, gaet thuys, iongvrou fijn!
Ick wil zo vromelick voor v steruen.
Al draechtse zo cleynen kindeken van my, [84a]
En laet u niet verderuen.'

14. Die graue sprack met woorden goet[3]):
'Staet op, staet op, weest wel ghemoet!
Dijn leuen sulstu behouwen,
Ende ick geue v mijn ionckste dochterken
Tot eender echter vrouwen.'

Wenn, wie wir hoffen, durch das Vorstehende die oben gegebenen Aufstellungen sich als zutreffend erweisen, so haben wir damit ein zu den bisher bekannten Fällen weiter hinzutretendes Beispiel für die Ableitung und Übernahme von Balladen und Balladenteilen aus erzählenden Dichtungen.

---

[1]) Zu 49f.: *daer ne was so fel no so quaet gheen, hi en weende ende ontfarmde hare martelien ende carmde om haer doot ende haren torment* (3612ff.). — [2]) Zu 51ff.: Jeder der beiden Liebenden will für den andern sterben und bittet diesen, da er unschuldig sei, leben zu lassen (vgl. 3661ff. und auch Konrad Fleck 7151ff.): *'sonder twivel seldi sterven beide. ic* (Ammiral) *sel u selve te handen slaen ende wreken den lachter, die mi es ghedaen.' een swaert nam hi in sijn hant al bare. Blancefloer spranc vort ende verhaeste hare ende boot haer hooft af te slane. Floris spronghen uten oghen die tranen ende liep an hare ende tracse achter: 'soete minne', seit hi, 'des soude mi lachter al tfolc spreken, die hier dit siet. om dat ic ben man, enseldi niet hier vor mi die doot ontfaen.' doe recte hi sinen hals ende hiet hem slaen ende bat, dat hi haeste, hi waer ghereet. Blancefloer liep an hem ende greep sijn cleet ende tracken weder ende liep vor hem: 'here', seit soe* (Hs.: *hi*), *'ne siedi, dat ic bem ter doot ghereet? mijn es die scult. twi ne sladi, of ghi sult?' si pijnden hem beide te sine voren, maer haer neweder conde ghehoren no ghesien dat jammer no ghedoghen, dat dander soude sterven voor sijn oghen. Die hoghe lieden entie baroene, ... si weenden ende hadden groot seer* (3678ff.). — [3]) Zu 66ff.: Flore hat sich dem Ammiral zu Füßen geworfen. *hi* (der Ammiral) *deden sitten neven siere side; Blancefloere dede hi comen te hem ende namse bi der hant ende seide: 'vrient, nem! hier ghevic di weder dese joncfrouwe ende beveelse di op dine trouwe, u beiden ghevic lijf ende lede* (3846ff.; vgl. Konrad Fleck 7469ff.).

Das Totenamt

Von John Meier.

Eine der ältesten und schönsten Balladen, die schon zu Anfang des 14. Jahrhunderts auf dem deutsch-niederländischen Raum erklungen sind, ist das 'Totenamt'. Ob die Ballade ursprünglich deutsch war oder erst im Verlauf der Zeit von den Niederlanden nach Deutschland gedrungen ist, läßt sich mit Sicherheit kaum feststellen. Da sie aber zu frühest für die Niederlande bezeugt ist und auch die niederdeutsche Gestalt deutlich die Übertragung aus einem niederländischen Liede verrät, dürfen wir wohl niederländischen Ursprung als wahrscheinlich annehmen.

Leider ist diese wertvolle Ballade, wie so viele ihresgleichen, in ihrer Überlieferung stark zerrüttet und bietet in der erhaltenen Gestalt manche Schwierigkeiten für das Verständnis. Es mag deshalb naheliegen, die Entwicklungsgeschichte dieses Liedes aufzuhellen, was im folgenden versucht werden soll[1]). Das wird uns auch über das unmittelbare Ziel hinaus ein eindrucksvolles Bild vom Leben des Volksliedes, von dem Austausch von Motiven wie von Reim- und Sprachformeln geben, die, ein ewiges Hin und Her, von einem Liede zum andern gewandert sind und die Entwicklung ihrer Gestaltungen mehr als einmal entscheidend bestimmt haben. Im Tageliede, und zu ihm gehört das der 'Tagesballade', dem Totenamt, nahestehende und gleichbeginnende Lied, das uns neben dem Totenamt beschäftigen muß, sind derartige Vorgänge besonders häufig und weitgehend, da in ihm der Kreis der Situationen und Motive in ihrer Zahl begrenzt und in Art wie Wortlaut festgelegt ist, so daß die Austauschmöglichkeiten ein weites Maß erreichen, wie aus dem beim Abdruck der verschiedenen Formen des 'Tageliedes' ausgebreiteten Material hervorgeht. Wir geben zunächst als Grundlage für die Betrachtung die einzelnen Fassungen von Tagesballade und Tagelied und drucken als erste zum Zweck späterer Vergleichung die Fassung des Totenamtes, wie sie das Antwerpener Liederbuch von 1544 ($A=B$) und die schon dem 15. Jahrhundert angehörende deutsche Form (C) ab, um uns dann der Untersuchung selbst zuzuwenden[2]).

---

[1]) Die auf künstlichen und nicht haltbaren Konstruktionen beruhende Arbeit von Selma Hirsch (Niederd. Jahrb. 54 [1929], 75ff.) übergehe ich bei den nachfolgenden Erörterungen absichtlich. — [2]) Überlieferung und Siglen: Totenamt: 1. Antwerpener Liederbuch Nr. 73 (A). Die übrigen ndl. Drucke, die in allem Wesentlichen mit A übereinstimmen, verzeichnet van Duyse 1, S. 121f. 2. Uhlandde Bouck Nr. 134 (B). 3. Landesbibl. Karlsruhe Hs. St. Blasien 77 fol. 311a. 1439 (C). — Tagelied (I): 1. Antwerpener Liederbuch Nr. 75 (Ia). 2. Heidelberger Hs.

A

1. 'Het daghet in den oosten,
Het lichtet oueral,
Hoe luttel weet mijn liefken
Och waer ick henen sal,
Hoe luttel weet mijn liefken.'

2. 'Och warent, al mijn vrienden
Dat mijn vianden zijn,
Ick voerde v wten lande,
Mijn lief, mijn minnekijn,
Ick voerde v wten lande.'

3. 'Dats waer soudi mi voeren,
Stout ridder wel gemeyt,
Ic ligge in myns liefs armkens
Met grooter waerdicheyt,
Ic ligge in myns liefs armkens.'

4. 'Ligdy in ws liefs armen,
Bilo, ghi ensegt niet waer:
Gaet henen ter linde groene,
Versleghen so leyt hi daer,
Gaet henen ter linde groene.'

5. Tmeysken nam haren mantel
Ende si ghinc eenen ganck
Al totter linde groene,
Daer si den dooden vant,
Al totter linde groene.

6. 'Och ligdy hier verslaghen,
Versmoort al in v bloet,
Dat heeft gedaen v roemen
Ende uwen hooghen moet,
Dat heeft gedaen v roemen.

7. 'Och lichdy hier verslaghen,
Die mi te troosten plach,
Wat hebdy mi ghelaten
So menighen droeuen dach,
Wat hebdi mi ghelaten?'

8. Tmeysken nam haren mantel
Ende si ghinck eenen ganck
Al vor haers vaders poorte,
Die si ontsloten vant,
Al voor haers vaders poorte.

9. 'Och ist hier eenich heere
Oft eenich edel man,
Die mi mijnen dooden
Begrauen helpen can,
Die mi mijnen dooden?'

C

1. Es taget in österiche,
Die sunn schint überal:
So waist myn wunderschön lieb,
Wa es mich füren sol.

2. 'War sol ich dich füren,
Gůt Ritter hochgemayt[1]),
Ich lig an liebes armn
Vnd bins beschlossen jn.'

3. 'Vnd list an liebes armn
Vnd bist beschlossen in,
Es möcht dich wol gerüwen,
Daz dar[2]) ayn ende hat.'

4. Daz dar daz[3]) hat ayn ende,
Die junckfrow tett ayn gang
Für iren vatter bürge,
Da sy den wachter vand.

5. 'Wachter, trut geselle,
Trit her ayn wort zů mir:
Ich hon myn lieb verloren,
Daz laid daz klag ich dier.'

6. 'Hast du dyn lieb verloren
Vnd klagest mir din nott,
Ich sach in nächte spate
Zerhowen vff den tott.'

7. 'Wachter, du můst liegen,
Darzů saist du nit war,
Ich sach in nächte spate
Vor mynem betlin ston.'

8. 'Sächt jn nächte spate
Vor dienem bettlin ston,
So müß es gott erbarmen.
Daz ichs erlogen müs hon.'

9. Er nam sy by der hende,
By ir snewisen hand,
Er fůrt sy vff die strässe,
Do sy in zerhowen vand.

Pal. 343 Nr. 126; Abdruck Kopp S. 138 (*Ib*). 3. Staatsbibliothek Berlin, Liederhs. 1568 Bl. 66^{v}ff. Nr. 112 (*Ic*). 4. Hoffmann von Fallersleben, Niederländ. Volkslieder^{2} 148f. Nr. 61 (*Id*). 5. Uhland-de Bouck Nr. 118 und Staatsbibliothek Berlin Fl. Bl. o. O., J. und Drucker Ye 429 (*Ie*). 6. Ambraser Liederbuch 35f. Nr. 41 (*If*). — Geistliche Kontrafakte des Totenamtes von Gertrud van Oosten: 1. Boexken dev. (1539) Nr. 165 (*II*). 2. Stalpaert (1635) S. 48 (*III*). — [1]) Hs.: gemaȳ. — [2]) Lies: E der tac. — [3]) Lies: der tac der.

10. Die heeren sweghen stille,
Si enmaecten ghen geluyt.
Dat meysken keerde haer omme,
Si ghinc al weenende wt,
Ende si ghinc wederomme.

11. Si nam hem in haren armen,
Si custe hem voor den mont
In eender corter wijlen
Tot also mengher stont,
In eender corter wile.

12. Met sinen blancken swaerde
Dat si die aerde op groef,
Met haer sneewitten armen
Ten graue dat si hem droech,
Met haer sneewitte(n) armen.

13. 'Nv wil ic mi gaen begeuen
In een cleyn cloosterkijn
Ende draghen swarte wijlen
Ende worden een nonnekijn,
Ende draghen swarte wijlen.'

14. Met haer claer stemme
Die misse dat si sanck,
Met haer sneewitten handen
Dat si dat belleken clanck,
Met haer sneewitten handen.

Ldb. Antw. Nr. 73.
Ebenso Amst. Ldb. (um 1590) S. 70.

10. Mit ir snewisen hende
Macht sy im ayn tiefes grab,
Mit iren haissen trächen
Sy im den segen gab.

Landesbibliothek Karlsruhe. Hs. St. Blasien 77, fol. 311 a. 1439.

1. Totenamt, geistliches Kontrafakt und weltliches Tagelied.

Am 6. I. 1358 starb die heilige Gertrud van Oosten, Beghine zu Delft, die angeblich so genannt wurde, weil sie ein Lied 'Het daget in dem oosten' vielfach in der Öffentlichkeit gesungen haben soll. Die Acta Sanctorum melden darüber in der Vorbemerkung zur Vita (6. Jan. 1358 pag. 349[a] Nr. 4): *Dicta vero est van Oosten, sive ab Oriente, ob vernaculum carmen jambicum dimetrum catalecticum et numero pedum ac syllabarum certo constans rhythmo, quod illa frequens concinebat, cujus initium est,* Het daghet in dem Oosten, *id est Ab Oriente dies nascitur. Aliud Lovanii excusum est itidem dimetrum vernaculum carmen, simplex ac pium, quod illa composuisse ac saepius cecinisse memoratur* und ergänzen in der Vita selbst diese Bemerkungen durch folgendes: *Nomen vero, imo cognomen sibi contraxit a quodam carmine; ut propter Orientis nomen carmini insertum vocaretur Gheertrudis de Oriente, vel vulgariter magis, de Oosten: sed cantando ferebatur spiritu, referendo carmen ad dilectum suum Jesum Christum. Eodem tempore duæ ancillæ, quarum una dicebatur Lielt, altera Diewer frequenter veniebant ad præfatam Gheertrudim de Oosten, et frequentabant hoc canticum cum eadem in pontibus civitatis vel aliis opportunis locis, bene canendo prædictum carmen*[1]). *Sed et istæ ancillæ postea sicut Gheertrudis a vana sæculi conver-*

[1]) Die auf Straßen und Plätzen von Gruppen der Heilsarmee gesungenen religiösen Lieder bilden eine moderne Parallele zu diesem Vorgang.

satione ad Dominum sunt conversæ; et Diewerdis Gheertrudi cohabitabat in Beghinagio: quod sic accidit providente Domino (l. c. 349[b] Nr. 4).

Nimmt man den Bericht in gutem Glauben hin, so hat sie vom Heiligen Geist getrieben die geistliche Umdichtung eines weltlichen Liedes mit dem Anfang 'Het daget in den Oosten' verfaßt[1]). Diese ist scheints[2]), wie auch die Bollandisten meinen, in einem Liede erhalten, das zuerst 1539 in 'Een deuoot ende Profitelyck Boecxken' als Nr. 165 (van Duyse 3 Nr. 591 A) gedruckt ist. Die erste Strophe 'Het daget in den oosten, Die sonne scijnt over al; Wie heer Jesum wil minnen, Hi en slape nu niet so langhe' spiegelt wohl den obenstehenden Satz der Bollandisten (*referendo carmen ad dilectum suum Jesum Christum*) wieder. Die Bollandisten sprechen in dem obigen Bericht auch von einem zweiten Liede Gertruds, das zu Löwen gedruckt sei. Nun ist in 'Het hofken gheestelijker liedekens', das in Löwen 1577 gedruckt ist, auf S. 137f. ein Lied mit dem gleichen Anfang erhalten, das van Duyse 3, 2322f. mitteilt. Dies Lied kann aber nicht Gertrud zugehören, wie unten (S. 30) näher nachgewiesen werden wird, und für Gertruds Autorschaft kommt allein der erste Teil des von J. Stalpaert in seinen 1635 zu Antwerpen gedruckten 'Gvlden Jaers feestdagen' S. 48 veröffentlichten Liedes in Betracht, was man merkwürdigerweise bisher nicht bemerkt hat.

Man hat nun die Frage aufgeworfen, ob die wiedergegebene Meinung auf älterer und zuverlässiger Nachricht beruhe oder ob erst durch die Bollandisten eine Beziehung entweder selbst zwischen dem Anfang des ersten Liedes und dem Namen der Beghine hergestellt sei, oder ob dies auf einer in den Jahrhunderten nach Gertruds Tod gebildeten volksmäßigen Sage fuße. Kalff (a. a. O. S. 630), Moll (Johannes Brugmann S. 104) und andere halten die Nachricht für wahr, J. te Winkel (Geschiedenis der Nederlandsche letterkunde 1, 455) zweifelt und will lieber eine spätere Verknüpfung durch das gleichartige 'van Oosten' in Namen und Lied annehmen, da der älteste Bericht über Gertrud in der Divisiekroniek nichts von diesem Liede wisse. Mir scheint die Nachricht wahr zu sein, zumal vor allem auch die Mitteilung über ein zweites Lied, das gleichfalls eine Kontrafraktur unserer Ballade darstellt und in dem eine 'Gertrud' selbst spricht, zutreffend ist.

Einerlei, wie wir uns zu dieser Frage stellen, müssen wir schon bei dem zweiten der Lieder (III; S. 28 ff.) mit Sicherheit annehmen, daß Gertrud es gesungen hat. Damit rückt aber, da Gertrud am 6. Januar 1358 starb, die weltliche Form der Ballade mindestens in den Anfang des 14. Jahrhunderts zurück, ist also wesentlich älter als der weltliche 'Purengesang' (*C*) und die geistliche Umdichtung Heinrichs von Laufenberg (1421; Wackernagel, KL. 2 Nr. 709), und wir haben in unserm Liede eine der ältesten deutschen oder wohl eher niederländischen Balladen vor uns.

[1]) Mit Kalff (Het Lied in de Middeleeuwen S. 629f.) aus den oben angeführten Stellen herauszulesen, daß Gertrud das weltliche Lied in Erinnerung an den Verlust ihres Geliebten öfter gesungen habe, scheint mir nicht angängig zu sein. — [2]) Es wäre doch wohl künstlich und abwegig anzunehmen, das betreffende Lied Gertruds sei uns verlorengegangen und die so ganz in ihren Gedankenkreis passende Kontrafaktur sei die spätere Schöpfung einer andern Persönlichkeit.

Die uns hier interessierende erste geistliche Kontrafraktur Gertruds (*II*) schließt sich in ihrem Anfang aber nicht an die älteste sehr zerstörte und umgearbeitete Form des Purengesangs (*C*) und ebensowenig auch an die älteste niederländische Form der Ballade (*A*) im Antwerpener Liederbuch Nr. 73 (*Een oudt Liedeken*) an, sondern enger noch an die umgesungene Form eines Tageliedes, die das Antwerpener Liederbuch unter Nr. 75 (*Een nieu Liedeken*) bringt, wie die nachstehende Nebeneinanderstellung deutlich erweist:

A

1. 'Het daghet in den oosten,
Het lichtet oueral,
Hoe luttel weet mijn liefken
Och waer ick henen sal.'

Ldb. Antw. Nr. 73.

I	II
1. 'Het daget in den oosten, Het lichtet oueral, Wie verholen wilt vrien, Die enslapet niet te lanc.	1. 'Het daget in den oosten, Die sonne scijnt overal; Wie heer Jesum wil minnen, Hi enslape nu niet so langhe.
2. 'Wie verholen wil vrien Op goede gestadicheyt, Hout 't wachterken te vriende, So enschiet hem ia gheen leyt'.	2. 'Och slaepty nu so langhe, Dat enis u nemmermeer goet; Het sal u namaels rouwen, Als ghi loon onfangen moet.'[3])
3. Daer lach een waerde vrouwe Al op haer camer en sliep, Si was so seer versaget[1]), Si enconsten gherusten niet[2]).	3. Het lach een arm ioncfrouken Op haerder camer en sliep, Si heeft so groten verlangen, Dat haer Gods engel op riep.
4. 'En versaecht v niet so seere, Mijn aldersoetste lief, ...	4. 'Och enlaet u nyet verlangen, Wel edel ioncfrou soet, ...
Ldb. Antw. Nr. 75.	Boexken dev. No. 165.

Es ergibt sich daraus, daß wir für die Untersuchung nach der ursprünglichen Form der Ballade beide Lieder (*I* und *II*), zumal da, wo sie Übereinstimmendes bringen, verwerten müssen und aus ihrer Vergleichung mit *A* wesentlichen Nutzen für die Wiederherstellung der Urgestalt ziehen. Während in *A* der Tageliedeingang auf zwei Zeilen zusammengeschrumpft und seine Verbindung mit den zwei Schlußzeilen der gleichen Strophe nur lose und schwer verständlich ist (siehe S. 25), haben *I* und vor allem *II* wohl sinngemäß, wenn auch nicht wortwörtlich das Ursprüngliche erhalten:

1. 'Het daget in den oosten,
Het lichtet overal,
Wie verholen wil minnen,
Die enslape niet te lanc.

[1]) = verzaget. Vgl. ir herz wolt ir verzagen nach einem ritter (Var.: jüngling) mild E.-B. 2 Nr. 805 (Tagelied). — [2]) Vgl. sie ward so seer erschreckhet, das si der magdt vffrüeft (Lies: do si der wächter rief) Pal. 343, Nr. 126, Str. 3 (Kopp, S. 138). — [3]) Vgl. zu dem Wortlaut ein geistliches Tagelied, das das Liederbuch der Hätzlerin (Nr. 26) bringt; 31f. Vindt dich der herre nu schlauffen, Es wird gerewen dich; 38ff. Dein wachen wirt ze spat, Dein rew, die ist on allen lon. Nun wache, sünder, drätt; Sich vmb und ûf, ist an der Zeitt, Die weil der herr den lone geit.

2. 'Och enslapet niet so lange,
Dat enis u nemmer goet,
Het sal u namaels rouwen,
(Als ghi loon onfangen moet.)'

3. Het lach een schoen ioncfrouwe
Al op haer camer en sliep,
Si was so seer verzaget,
Do sie der wachter upriep.

2. Das weltliche Tagelied.

Es stellt sich nun die Frage nach dem Verhältnis der drei Lieder (*A*, *I* und *II*) zueinander und zu einer etwaigen dritten Form. Um die nötigen Unterlagen für ihre Beantwortung zu haben, ist es nötig, die einzelnen Formen von *I*, soweit sie uns bekannt sind, nachstehend abzudrucken.

a

Een nieu liedeken

1. 'Het daget in den oosten,
Het lichtet oueral[1]),
Wie verholen wilt vrien,
Die enslapet niet te lanc.

2. 'Wie verholen wil vrien
Op goede gestadicheyt,
Hout 'twachterken te vriende,
So enschiet hem ia gheen leyt[2]).'

3. Daer lach een waerde vrouwe
Al op haer camer en sliep,
Si was so seer versaget[3]),
Si enconsten gherusten niet.

4. 'Enversaecht v niet so seere,
Mijn aldersoetste lief,
Ic ben een iongelinc schoone,
Ic heb v van herten lief.'

5. 'Sidy een iongelinc schoone,
Och wiste ic dat voorwaer,
Ic sou myn ionc herte dwingen,
Mijn trueren waer al gedaen.'

6. Hi nam se in sinen armen,
Hi swanck se al in dat gras[4]),
Daer laghen si twee verborgen,
Tot dat scheen den lichten dach.

3. Daer lagen si twee verborgen,
. . . . . .
. . . . . .
Tot dat scheen den lichten dach.

Ldb. Antw. Nr. 97; vgl. weiter de Gruyter, Tagelied S. 106.

---

[1]) Es taget vor dem wald Vnd liechtet überal Hätzlerin Nr. 22, 7, ez liehtet sere Wizenlo HMS 2, 143a I Str. 1. Vgl. auch W. de Gruyter, Das deutsche Tagelied S. 59. — [2]) Steht auf, das ir nicht kompt in leiden Ldb. Ambr. Nr. 47, 5f.; Hätzlerin 14[a], 6ff. Gewöhnlicher 'das er nicht komm in sorgen' und ähnlich; vgl. de Gruyter, Tagelied S. 60, Hätzlerin 11, 196ff.; 14[a], 6ff., Ldb. Ambr. Nr. 202 Str. 7; 179 Str. 2, Ldb. Antw. 82, Str. 3. — [3]) Vgl. Müg es gesein, verhalt den tag, Ich sorg, das ich gentzlich verzag, Will er vns überschleichen Hätzlerin 23, 61ff. — [4]) he schwanck se hinder sick torügge Wol in dat gröne gras Uhland, Vldr. 104, Str. 4.

7. 'Wi twee, wi moeten sceyden,
Het moet gescheyden zijn,
Die wachter blaest sinen horen,
Ick sie den dach int scijn.'

8. 'Ic enweet van gheenen dage
Noch van geenen manenschijn,
Ghi zijt die morghensterre[1]),
Ghi verhuecht dat herte mijn.'

9. Och die dit liedeken dichte,
Dat was een ruyter fijn,
Hi heuet ghesongen so lichte
Te Campen al in den wijn.

Antwerpener Liederbuch Nr. 75.

2. dan musten wir zwei scheiden,
so trauerten wir alle beiden,
das thuet des tages shein.

Berliner Liederhs. 1568 Nr. 63,
Kopp, ZfdPh 35, 521f.

Vgl. unten *d*) Str. 5.

Vgl. unten *d*) Str. 9.

b

1. 'Es taget an dem höchsten,
es[3]) taget ann der hardt,
und wer will heimlich buelen,
der mach sich wol bald auf die farht.

2. 'Der sich will heimlich freyen
aus ganzer stetigkheit,
der halt red mit dem wachter,
der gibt ime den rechten bescheidt.'

3. Es lag ein schöne jungkfrauw
inn irer cammer und schlief,
sie ward so seer erschreckhet
das sie der magdt uffrüefft.

4. 'Nun erschreckhet nit so seere[4]),
mein wunderschönes lieb[5]),
ich bin dein getreuwer diener,
ich hab dich von herzen lieb.'

5. 'Bistu mein lieber diener,
und wusst ich das vorwahr,
mein herz wolt ich bezwyngen,
mein trauwren wolt ich lohn.'

6. Do lagen die zwey verborgen
die liebe lange nacht[6])
mit weißen armen umbfangen,
bis morgens[7]) schyn der tag.

7. 'Nun standt uff, ritter, balde,
und es ist an der zeit,
die vögell vor dem walde
die singen widerstreit.'

Heidelberger Hs. Pal. 343, Nr. 126.
Kopp S. 138.

Vgl.
1. Der Mon der stet am höchsten[2]),
d' sonn hat sich underton.

Uhland, Volksl. Nr. 86.

Und welcher hat Verlangen
Und ist mit Lieb umbfangen,
Der mach sich bald auf die Fahrt.

Forster III Nr. 42
(in der Ausgabe von Marriage S. 139f.).

3. Daer lagen sie twee verborgen
den lieuen langhen nacht
Van tsauonts totten morghen,
Tot dat scheen den lichten dach.

4. 'Wel op, ridder coene,'
Sprack si dat meysken fijn,
'Keert v herwaerts omme,
Mi wect een wilt vogelken[8]).'

Antw. Liederbuch Nr. 97 und sonst;
vgl. de Gruyter, Tagelied S. 105f.

[1]) Mijn morgenstern Ldb. Antw. 68 Str. 2, Nr. 62 Str. 4; Augsburger Ldb. Nr. 57; Ldb. Ambr. Nr. 112 Z. 4, 114 Z. 19, Uhland, Vldr. Nr. 76B. — [2]) Mancher get zu seim bulen bei liechtes monen schein ebd., Str. 3, Der Mondt ist aufgegangen, Redt sich ein Wächter gut, Und welcher hat Verlangen Und ist mit Lieb umfangen, Der mach sich bald auf die Fahrt E.-B. Nr. 806f. Vgl. auch *e*, *f*, *g*: Idt daget vor dem Osten, de Man schynt auerall. — [3]) Hs.: er. — [4]) Hs.: Nun nit so erschreckhet seere. — [5]) schönes wiebe. — [6]) Hs.: die lannge Nacht. — [7]) Hs.: des morgens. — [8]) Vgl. Frů uff, frů uff, es ist an der Zeit, Die Vöglein singen widerstreit Hätzlerin 3, 13; ähnlich 14, 27, Steh auf, steh auf, es ist schon Zeit, Die Vöglein singen auf grüner Haid Brandsch, Siebenbürgische Volkslieder S. 55 und meine Rez. Siebenbürg.

c

1. 'Eß tagett vor dem osten,
der tag schein vber all,
Bl. 67 r. vnnd der sich will verborgenn freien gahnn,
der schlaff sich nitt langh.

2. 'Vnnd der sich verborgenn freien will gahenn
In rechter stattigkeitt,
der sall den wechter liebenn,
so meltt ehr seiner nitt[1])'

3. Es lag ein Junckfrawe schone
bei yrem bolenn vnd schleiff
ein klein kurczweill[2]) ohn sorgenn;
sei wardtt so sehr erschreckt.

4. 'Nu laß dich nitt erschreckenn,
mein wunderschones lieb,
ich bin ich (!) Jungelinck frome,
ich nem dich zu der Ehe.'

5. 'Vnnd wist ich das furware,
das du ein junglinck werest,
mein herczlein woltt ich bezwingen,
sein traurenn soltt es lahn.'

6. Die Junffraw thett ir magett
fast an das finsterlein stahenn,
Vnnd ob sei nitt ensehe
den lichtenn Osten auffgehn.

7. 'Denn lichtenn Osten sehe ich nitt,
es ist der morgennstern,
ehr kumpt daher gedrungenn[3]),
der manchenn trauren thuitt[4]).'

8. Ehr gab ir die trawe
in ir schneheweisse handt,
Die liebt trecktt zu dem herczenn,
die freudt whar Gott bekhandtt.

Bl. 67 v. 9. Der vnns das Liedlein vonn irst gesanck,
von newes gesungenn hatt,
das haben gethan drei Frewlein fein;
Gott geb jn ein fein guitt jair!

Vierteljahrsschrift 55 (1932), 182ff. Weiter: Wol uff, wol uff, geselle, Wann es ist an der Zeit Hätzlerin 14[b], 64f., Wol uff, wol uff, es ist an der Zeit Hätzlerin 19, 1, Frů uff, frů uff, es ist an der zeit Hätzlerin 13, 11. — [1]) Vgl.: das du (Wächter) mich nit vermeldest Hätzlerin 15, 21; Den gast ken nyemantz zemeldten Hätzlerin 27, 36; melde Kumt, die selten ie gelac Marner ed. Strauch S. 86, 35f; der melde haz niht vröude gît Warte HMS. 1, 68a VI Str. 1. — [2]) Daer lagen si twee verborgen, Een corte wijle ende niet lanc Ldb. Antw. 74 Str. 4, Da lagens by einander, Es dauchts ain claine weil Hätzlerin 2, 16f. — [3]) Vgl. Der lichte tag mit seinem schein Verdringt den morgenstern Hätzlerin 14, 19f.; Der Morgenstern hefft sick upgedrungen Uhland, Vldr. Nr. 79 AB, Str. 1; Gleich wie der morgenstern, Der vor dem tag auffgeht (= Geliebte) Ldb. Ambr. 147, 44f. (Siehe auch Roethe, AnzfdA. 16, 82f.), der morgenstern ûf drank Ges. Abenteuer 3, 378. Morgenstern (tagstern) weiter: Hätzlerin 3, 4f.; 23, 7 und 35; 27, 298; 25, 10f.; Ldb. Antw. 96, Str. 1; 102, Str. 4; DVldr. Nr. 32 (Vriesken). — [4]) Der helle tag bracht leid und klag Vil jammers jnen beiden Ldb. Ambr. Nr. 47, 19f. Vgl. auch de Gruyter, Tagelied S. 63.

Daß ein das heischtt Margretelein,
das ander Vrselin,
Das dritt hatt keinenn nhamen,
daß soll die liebste sein[1]).

Berliner Liederhs. 1568, Bl. 66v. ff. Nr. 112.

d

1. Daar lag een schoon vrouw maget
op haren slaapkamer en sliep,
en zij was alzoo zeer verslagen,
hei! gerusten enkonde zij niet.

2. 'Verslaat u niet zoo zeere,
mijn overschoon zoete lief!
ik bender een jonger held zeer schoone,
hei! van herten heb icker u lief.'

3. 'Bent gijder een jonger held zeer schoone,
en wist ik dat voorwaar,
ik zou mijn jonget (Druck: jonger) hert bedwingen,
hei! mijn treuren was alle gedaan.'

4. 'Zou gijder uw jonget (Druck: jonger) hert bedwingen,
en was alle uw treuren gedaan, Vgl. unten *e* Str. 6f.
Zoo ziet zoo ver al in 't noordoosten,
hei! daar komter den dageraad aan.'

5. 'Het isser voorwaar den dageraad niet, Vgl. oben *a* Str. 8.
maar 't isser de maan zijn schijn,
het zijn de sterren, die ons lichten,
zij verheugen het herte van mijn.'

6. 'Zijn dat de sterren, die ons lichten, 4. . . . . .
verheugen zij 't hertje van jou, ...
zoo keert u, mooi meisje, omme, Keert v herwaerts omme,
hei! ontfangter dat's mijnen trouw[2])!' Mi wect een wilt vogelken.

7. 'Gij praat mijn veel van trouwen, 5. Hoe soude ic mi omkeren,
maar weinig van mijn eer, Mijn hooft doet mi so wee,
en waar het niet geschied, zoete liefje, Enwaer dat niet geschiet,
hei! 't geschiede nooit nimmermeer! 'Tenschiede nemmermer.

8. 'Had icker de sleutel van den dageraad, Ldb. Antw. Nr. 97 und NdZVk 9
ik wierpze al inne den Rijn, (1931), 217, Str. 9.
op dat het nimmermeer zoude dagen, Vgl. unten *e* Str. 8, 1.
tot dat de sleutel gevonden zou zijn[3])!'

9. Die onser dat nieuwe lied dichte,
dat was een trompettertje fijn,
hij heeft het maar alzoo welle gezongen, Vgl. oben *a* Str. 9.
hei! dat Keulen leit aane den Rijn.

Hoffmann von Fallersleben,
Niederl. Volkslieder[2] 148f. Nr. 61

[1]) Zwei Wanderstrophen: Ldb. Ambr. 50, 11f., Uhland Vldr. Nr. 76b, Uhland Schr. 4, 73, Venus Gärtlein 161, 12, E.-B. Nr. 418f. — [2]) mijn trouwe ghiue ic u te pande Ldb. Antw. Nr. 62, Str. 4 und 9, Feinslieb, beut mir dein schneeweiße hand, Seh hin, hab dir mein treu zu pfand Ldb. Ambr. Nr. 118, 31f. — [3]) Vgl. John Meier in Siebenbürg. Vierteljahrsschrift 55 (1932), 187f. — [4]) Ldb. Ambr.: wechter.

e

1. 'Idt daget vor dem Osten,
de Mån schynt auerall,
vnde de dar heimlyck Bolen wil, Bolen wil,
de moth gantz frô vpstån.

2. 'Vnde de dar heimlyck Bolen wil,
de holdet in stedicheit,
de holde ydt mit dem Wechter, Wechter,
de gyfft em ein gudt bescheidt.'

3. Vnnde dat erhôrt de Dusentschôn
in erem Schlaepkemmerlin,
se erschrack van Herten sehre, sehre,
balde sick de Hußmann[1]) bleeß.

4. 'Erschreck du nicht tho sehre,
du wunderschône Leeff,
ick bin ein Jůngelinck, schône, schône,
van Herten hebbe ick dy Leeff.'

5. 'Bistu ein Jůngelinck schône,
vnde wůst ick dat vorwar,
ick wolde myn junge Herte dwingen, dwingen,
ydt môste syn trurent lån.'

6. Vnde dat erhôrde de Wechter,
hoeff an ein Leedtlin vnde sanck:
'ydt ys my in nenem Jahre, Jahre
neen Nacht worden so lanck.'

7. 'Vnd ysset Nacht geworden,
ydt wert wol wedder Dach,
ydt hefft my ein fynes Megtlin, Megtlin,
ein byschlapent thogesecht.

8. 'Dat Megtlin dat ick meine,
dat ys gar hůpsch vnde fyn,
môchte ick by er schlapen, schlapen,
dat weer de wille myn.'

9. Ja scholdestu by er schlapen,
dat weer de wille dyn,
dyn trurent môstestu lathen, lathen,
gantz frôlyck môstestu syn.

10. Wol ys, de vns dyth Leedtlin sanck,
van nyem gesungen hat?
dat hebben gedahn twe Berchgesellen, Berchgesellen,
vp St. Annen Berch in der Stadt.

Uhland-de Bouck Nr. 118. — Ldb. Ambr. Nr. 41.

13. Vnd do es morgens taget,
der Wechter hůb an vnd sang:
'so ward mir in keym jare
keyn nacht noch nie so lang
denn dise nacht mir hat gethon.
o reycher Christ von hymel,
wie wirdt es mir ergon!'

Der Abendgang. DVldr 1, S. 181.

4. . . . . .
hilff, reicher Crist vom himel,
wie ist mir der tag so lang!

5. So ist kein Tag so lange nit
es wird wol wider nacht.
Hat mir ein braunes megdelein
ein schlaffen (Antw. Ldb.
Nr. 77: bislapen) zugesagt.

Das megdelein das ist hübsch
und fein,
solt ich heint bey jr schlaffen,
das wer der wille mein.

6. 'Solt ich heint bey dir (Druck:
jr) schlaffen,
Hertzlieb, möcht es gesein,
Mein trawren wolt ich lassen,
wolt frisch und frölich sein
. . . . . .'

Ldb. Ambr. Nr. 201.

Unleugbar gehen alle die vorstehend gedruckten Fassungen von *I* trotz der auftretenden Verschiedenheiten letzten Endes auf eine gemeinsame Urgestalt zurück. Innerhalb der Überlieferung von *I* zeichnet sich als besondere Gruppe *ef* ab, deren Glieder nur in unbedeutenden Varianten voneinander abweichen und die deshalb als Einheit zusammengefaßt werden kann: alle haben sich Strophen aus zwei andern Liedern angesungen, wie aus den beim Abdruck auf der zweiten Spalte angeführten Nachweisen ersichtlich ist.

[1]) Ldb. Ambr.: wechter.

Im übrigen sind zwei Komplexe, wenn wir von kleinen Abweichungen im Wortlaut absehen, sämtlichen Fassungen gemeinsam:

1. Eingangsstrophe und Kammerstrophe (Str. 3); nur in *d* ist die erstere abgefallen.

2. Wächterstrophe (Str. 2), Jünglingsstrophe und antwortende Mädchenstrophe; in *d* ist die Wächterstrophe abgefallen.

Weiter zeigen *a*, *c* und *d* gewisse Gemeinsamkeiten, wenn wir *a* Str. 8, *c* Str. 6f., *d* Str. 4f. vergleichen:

a

8. Ic enweet van gheenen dage
Noch van geenen manenschijn,
Ghi zijt die morghensterre,
Ghi verhuecht dat herte mijn.

c

6. Die Junffraw thett ir magett
fast an das finsterlein stahenn,
Vnnd ob sei nitt ensehe
den lichtenn Osten auffgehn.

7. 'Denn lichtenn Osten sehe ich nitt,
es ist der morgennstern,
ehr kumpt daher gedrungenn,
der manchenn trauren thuitt.

d

4. . . . . .
. . . . . .
zoo ziet zoo ver al in't noordoosten,
hei! daar komter den dageraad aan.'

5. 'Het isser voorwaar den dageraad niet,
maar't isser de maan zijn schijn,
het zijn de sterren, die ons lichten,
zij verheugen het herte van mijn.'

Man sieht deutlich, wie hier die gleichen Bestandteile in größerer oder geringerer Vollständigkeit mit einigen Abwandlungen verwandt worden sind. So ist z. B. die Schilderung der Naturerscheinung des Morgensterns in *a* als Bild für die Geliebte umgewandelt worden, was beides im Minnesang und seinem Nachleben bekannt ist, wie aus den Nachweisen beim Abdruck des Liedes hervorgeht.

Ebenso zeigen Beziehungen *a* Str. 6 und *b* Str. 6:

a

6. Hi nam se in sinen armen,
Hi swanck se al in dat gras.
Daer laghen si twee verborgen,
Tot dat scheen den lichten dach.

b

6. Do lagen die zwey verborgen
die liebe lange nacht
mit weißen armen umbfangen,
bis morgens schyn der tag.

Es wird hier eine allgemein bekannte formelhafte Strophe (siehe Nachweise beim Abdruck) mit nur kleinen Änderungen verwendet, die aber in dem einen Falle, in *a*, schlecht am Platze sind: da die Szene in der Kammer des Mädchens, nicht aber im Freien spielt, kann der Jüngling das Mädchen auch nicht ins Gras werfen. Die Reimformel ist daher hier falsch eingebaut und ersetzt ungeschickt eine andere der Fassung *b* ähnelnde.

Wenn wir nun das Lied als Ganzes nach seinem inhaltlichen Aufbau genauer betrachten, so sehen wir die Unvereinbarkeit der ersten Strophe mit dem folgenden Verlauf.

Wir müssen uns dabei erinnern, daß wir im Minnesang und seiner Folgezeit zwei verschiedene Arten von Tageliedern kennen, — und als Tagelied gibt sich ja unser Lied: in der ersten Form (im folgenden 'Tagelied' genannt) mahnt zu Beginn des Liedes der Wächter die in der Kammer des Mädchens vereinten Liebenden, die auf gemeinsamem Lager dem Schlaf verfallen sind, zur Trennung, und meist erwacht die Frau zuerst und weckt den Geliebten. In der zweiten Form ('Abend/Tagelied') sucht der Mann oder die Frau vor dem Hereinbrechen der Nacht (am Morgen oder erst am Abend) die Hilfe des Wächters zu gewinnen[1]), oder auch der Geliebte selbst bittet am Abend die Frau um Einlaß[2]). Erst gegen Schluß des Liedes mahnt in dieser Form dann der Wächter, wo er auftritt, die Liebenden voneinander zu scheiden.

Versucht man nun unser Lied *I* in eine der beiden Kategorien einzureihen, so sieht man sofort die Unvereinbarkeit des Anfanges mit dem in ihm später Erzählten. Der Ruf des Wächters zur Trennung am Morgen, mit dem das Lied beginnt, setzt doch voraus, daß die Liebenden die Nacht zusammen verbracht haben, aber der weitere Verlauf unseres Liedes *I* berichtet im Gegensatz dazu anschließend, daß der Jüngling die Geliebte um Einlaß bittet. Erst am Schluß geht die Trennung vor sich, ohne daß der Wächter nochmals mahnt, oder die Trennung wird überhaupt nicht erwähnt. Diese Beobachtung zeigt deutlich, daß der Anfang und der weitere anschließende Teil ursprünglich nicht zusammengehört haben, sondern erst später zusammen gesungen sind. Die Fassung *d* hat offenbar auch daran Anstoß genommen: sie läßt den mahnenden Wächterruf zu Beginn fort und bringt auch am Schluß die Trennung der Liebenden ohne ihn: sie sehen selbst das Aufdringen des Tages, das sie zum Scheiden veranlaßt.

Ebenso ist die Wächterstrophe fehl an ihrem Platze, da sie nur vor dem Eindringen des Jünglings in die Kammer des Mädchens Sinn hat. Wir haben also in unserm Liede, in dem die erste Strophe später angetreten sein muß, ein 'Abend/Tagelied' und nicht ein 'Tagelied' vor uns.

Die Kammerstrophe, die in der äußeren Form ganz ähnlich in *I* und *II* sich findet, ist gleichwohl in dem, was sie inhaltlich bietet, in beiden verschieden: in *I* sehen wir die Frau traurig allein in der Kammer, sich nach dem Geliebten sehnend, der dann plötzlich bei ihr anklopft (sie ist *verzaget* (*a*) oder *verslagen* (*d*) und kann nicht *gerosten* (*a, d*). In *II* dagegen trifft der Wächterruf die in der Kammer seit Einbruch der Nacht schon vereinten Liebenden. Wenn in *c* Jungfrau und Buhle schon von Beginn des Liedes an in der Kammer sind, so ist dies offenbar eine spätere Umgestaltung, die aber nicht richtig sein kann, da das folgende die sonst auftretende Jünglingsstrophe, wenn auch in entstellter Form, bringt.

Wenn wir nun unter Berücksichtigung der vorstehenden Bemerkungen uns unter Heranziehung der Überlieferung in den verschiedenen einzelnen Fassungen ein Bild des Gesamtablaufs machen wollen, so könnte der Inhalt der zugrunde liegenden Urgestalt von *I* etwa folgender sein:

Die erste Strophe kann, wie wir gesehen hatten, nicht den gegebenen Wortlaut gehabt haben und vielleicht wäre, ohne natürlich irgendwelche

[1]) Vgl. Hätzlerin 15, 1ff.; 27, 11; 9, 4; 10, 6ff., Ldb. Ambr. 58, 12ff.; weiter de Gruyter, Tagelied S. 51f. — [2]) Ldb. Ambr. 202; Ldb. Antw. Nr. 62.

Sicherheit dafür zu bieten, etwa eine der folgenden Formen für das 'Abend/Tagelied' anzunehmen:

Der Mon der steht am höchsten[1]),
Er scheinet durch den Wald[2]),
Und wer will heimlich buhlen,
Mach auf die Fahrt sich bald[4]).

Der Mon der steht am höchsten[1]),
Die Sterne blinken so klar[3]),
Und wer will heimlich buhlen,
Der mach sich auf die Fahrt[4]).

Es schließen sich an: Wächterstrophe, Kammerstrophe, Jünglingsstrophe mit Treueversicherung und Mädchenstrophe. Zu erwägen wäre allerdings, ob die Jünglingsstrophe sich nicht etwa unmittelbar an die Wächterstrophe angeschlossen habe und die Kammerstrophe erst später eingesprengt sein könnte. Doch dünkt mich das weniger wahrscheinlich. Nach der Mädchenstrophe treten in *e* und *f* Partien aus einem andern Liede bis zum Schluß ein, und diese Fassungen sind daher nicht für die weitere Rekonstruktion des Inhalts zu verwenden.

Es folgt in der Urgestalt wohl die Beilagerstrophe, die in *a* Str. 6 (hier nicht ganz richtig; vgl. oben S. 21) und *b* Str. 6 erhalten sind. Wenn dann der Gang ans Fenster[5]) (in *a* falsch an den Schluß gerutscht und das Material in Form und Inhalt fast bis zur Unkenntlichkeit umgestaltet) folgt, so vermissen wir hier den Grund, durch den das Mädchen dazu veranlaßt wird. Stilgemäß müßte vorher eine zum Aufbruch mahnende Strophe des Wächters stehen (ist *a* Str. 7 ein Rest davon?), auf die hin

[1]) Uhland, Volksl. Nr. 86. — [2]) Uhland, Volksl. Nr. 86. — [3]) van Duyse, Nr. 199; vgl. Hätzlerin 2, 5: *der sterne glast.* — [4]) Vgl. oben *b* Str. 1 und E.-B. Nr. 806. — [5]) Daß dies Motiv im Minnesang und seiner Folgezeit verwandt wird, zeigen die nachfolgenden Belege: Die Jungfrau oder Magd der Dame tritt verhältnismäßig selten im Tagelied auf (Ulr. von Liechtenstein ed. Lachmann S. 510, 7ff. empfiehlt diese anstatt des Wächters als Vertraute). Bei Ulrich von Liechtenstein begegnen wir sie einmal in einer ähnlichen Rolle wie in unserm Liede (a. a. O. S. 512 Lied XL): Ein schœniu maget sprach 'vil liebiu frowe mîn, Wol ûf! ez taget. schouwet gegen dem vensterlîn, Wie der tac ûf gât. der wahter von der zinnen ist gegangen. iuwer vriunt sol hinnen: ich fürht, er sî ze lange hie.' An einer andern Stelle des Frauendienstes (S. 448, 31f.) mahnt das Mädchen die Liebenden: 'dô sprach diu maget: "iu beiden ez ze leide taget"'. Als Helferin und Warnerin tritt die Jungfrau auf in einem Liede Winterstetens HMS. 1, 16ff. XXXVI, Str. 2 und Hätzlerin 6, 31ff.; 22, 9ff., weiter Lüenz Bartsch S. 153. Öfter ist es aber die Frau selbst, die durch den Ruf des Wächters aufgeschreckt ans Fenster tritt und den Tag herandringen sieht: Diu (die Frau) gie schouwen Zeinem vensterlîn: Si sach vil ungerne Den morgensterne, Grâwen tac, Die wolken grîse. Si sprach lîse: 'Lieber herre mîn, Der wahter giht, Er sehe den morgen schînen; Des wæne ich niht: Dien kleinen vogellînen Troumet ûf esten, Des sternen glesten triuget. Der wahter liuget, Des er sich schamen mac: Wan ez ist noch nicht tac (Marner ed. Strauch S. 84, 26ff.). Ebenso tritt in einem namenlosen Liede (HMS. 3, 427) die Frau auf den Sang des Wächters ans Fenster und sieht den Morgen grauen. Ähnlich Hätzlerin 19, 11ff. Bei Frauenlob (ed. Ettmüller S. 261, Str. 2, 8ff.) singt der Wächter und mahnt die Frau: 'Uof stuont diu vrouwe gên eim venster warten. Die vesten glesten an dem trône schône von der sterne strâm.' Aber die Frau wendet ein, der Hahnenschrei betrüge ihn, die Vöglein schwiegen noch: 'Gar lûterbâr der mâne klâr noch schînt in dem gesterne.' Im modernen Volkslied findet sich das gleiche Motiv in der, wie Roethe meint, von Marner eingeführten Form, daß die Frau dann den Wächter Lügen straft. Ich will hier nur auf Mittler Nr. 165 und 172 verweisen, um nicht die Zitate zu häufen. In einem Regenbogen zugeschriebenem geistlichen Liede lautet der Refrain 'wahter, nû sing (luog) zem fenster ûz, ob dû iht sehest des tages schîn' (Meisterlieder der Kolmarer Handschrift hrsg. von Bartsch = Litt. Verein Nr. 68 S. 385ff.).

sich das Mädchen durch eigenes Schauen überzeugen will, ob er auch mit Recht den Tag verkünde. Die Strophe kann kaum wegfallen, und wir müssen mit einiger Wahrscheinlichkeit annehmen, daß sie einmal dagestanden hat, aber verlorengegangen ist. Es schließt sich dann an die Fensterstrophe der Schluß an, bei dem wir nicht sicher wissen, was er enthalten hat: jedenfalls Trennungsstrophen (Mahnung zum Scheiden *a* Str. 7, *b* Str. 7; Treueversicherung *c* Str. 8, *d* Str. 6). Ob über das hinaus, wie so oft, ein Dialog zwischen Jüngling und Mädchen über die Notwendigkeit des Scheidens gebracht ist, bleibt im Dunkeln. Daß die verschiedenen Sängerstrophen am Ende des Liedes spätere Zutat sind, braucht keines Beweises.

Die so im allgemeinen skizzierte Urgestalt von *I* ergibt ein klar und folgerichtig durchgeführtes 'Abend/Tagelied', und aus ihm mögen die einzelnen überlieferten Formen des Liedes zersungen sein. Es wird daher mit Recht im Antwerpener Liederbuch als *nieu liedeken* bezeichnet, während das Totenamt dort ebenso zutreffend *oudt lied* genannt wird.

3. Das Totenamt.

Die mit Wahrscheinlichkeit in ihren Hauptzügen ermittelte Urgestalt von *I* müssen wir einer Vergleichung mit *II* (geistliches Kontrafakt) und *A* (Totenamt) zugrunde legen, wenn wir nun die Frage beantworten wollen, ob etwa Bestandteile von *I* in *II* und *A* übergegangen sind oder ob eine umgekehrte Entwicklung stattgefunden hat. Möglich wäre noch die Annahme eines weiteren Tageliedes außer *I*, von dem dann *I*, *II* und *A* das diesen dreien Gemeinsame, jedenfalls die erste Strophe, entlehnt hätten, aber von einem solchen ist keine Spur da, und man wird sich m. E. hüten müssen, ein solch verlorengegangenes Lied zu statuieren, wenn sich irgendwie die Möglichkeit einer andern Lösung — und diese scheint vorhanden — bietet.

Gemeinsam sind nun *II* und *I* die Eingangsstrophe, Kammerstrophe und Teile des folgenden Dialogs.

Wenn wir oben gesehen haben, daß die Eingangsstrophe ursprünglich nicht zu *I* gehören kann und alles ihr Folgende sich in *II* ohne irgendwelchen Zwang entsprechend der hier auftretenden Tageliedsituation gut und folgerichtig anschließt, während dies in *I*, dem'Abend/Tagelied', nicht der Fall ist, so werden wir mit größter Wahrscheinlichkeit annehmen dürfen, daß in *I* eine Übernahme der gemeinsamen ersten Strophe aus *II* vorliegt und daß in der ursprünglichen Gestalt auch die zweite Strophe von *II* ihren Platz gehabt hat und in *I* durch die Wächterstrophe ersetzt ist. Auch die Kammerstrophe ist aus *II* herübergewandert und der Situation von *I* entsprechend abgewandelt worden (z. B. *I a—c, ef* Str. 3, *d* Str. 1). In *II* haben wir daher die geistliche Kontrafaktur eines weltlichen Tageliedes vor uns, dem mit Sicherheit die ersten $3^1/_2$ Strophen entstammen. Daß für dieses geistlich umgesungene Lied ein uns verlorengegangenes 'Tagelied' als Vorlage anzunehmen sei, haben wir wohl mit Recht für unwahrscheinlich gehalten. Gibt man das zu, so kann nur das Totenamt, eine Tagesballade, als Vorlage in Betracht kommen. Allerdings

sind in *A* und *II* (*I*) nur die beiden ersten Zeilen gemeinsam, die einen typischen Tageliedanfang bringen.

Wenn wir nun den Wortlaut des Textes von *A* für sich allein und ohne Rücksicht auf irgendwelche andere Überlieferung zu interpretieren versuchen, so sehen wir, daß Z. 3/4 der ersten Strophe mit deren ersten beiden Zeilen kaum zusammenhängen[1]) und daß ein solches Alleinstehen von Z. 1/2 ohne irgendeine Parallele bei den doch so zahlreich überlieferten Tageliedern ist. Immer wird auch sonst im Tagelied stets eine Schilderung der Wirkung des Wächterrufes auf die Liebenden gegeben, wie sie in *II* tatsächlich vorliegt. Wir sind dadurch gezwungen, nach Zeile 1/2 in der niederländisch-deutschen Überlieferung von *A* (*B*) eine Lücke[2]) anzunehmen, in die sich das von *II* Gebotene ohne welche Schwierigkeiten einfügen läßt, wenngleich zweifellos noch mehr fehlen muß als dort gegeben ist: Dialog zwischen Mann und Frau mit Scheidestrophen. Weiter fügt sich an die erste Strophe von *A* (*B*) die zweite inhaltlich kaum an. Auch hier klaffen Fugen, für deren Ausfüllung uns aber das Material fehlt, und deren früherer Inhalt nur aus der allgemeinen Betrachtung des Liedes vermutet werden kann.

Die erwähnte Tatsache von Lücken im Anfang von *A* (*B*) und einer sich zwanglos bietenden Ergänzung aus *II* ergibt neben anderm vorher Erwähnten (S. 24) mit großer Sicherheit, daß das Urbild des Totenamtes, dessen, vor allem im Anfang, fragmentierte Gestalt in *A* (*B*) vorliegt, von *II* für seine Kontrafaktur benutzt ist und daß auch das *I* und *II* (*A*) Gemeinsame ihm entstammt.

Nach Vorstehendem haben wir für die ursprüngliche Fassung der Ballade etwa folgenden Inhalt anzunehmen, ohne jedoch darüber ganze Gewißheit zu haben:

Der Wächter kündet das Herannahen des Tages und mahnt die Liebenden zu erwachen, da sie es sonst selbst bereuen würden. Die Frau bekümmert sich, als sie den Mahnruf hört und weckt den Liebsten[3]), der sie zu trösten sucht. Es folgt die (verlorengegangene) Scheideszene. Der Liebhaber trifft, was wohl in der Ballade nicht geschildert, sondern nur aus dem Späteren erschlossen wird, beim Wegreiten von der Burg auf den vom Hof begünstigten Nebenbuhler (Dies wird durch *A* Str. 2 und auch durch das Verhalten der Edlen des Hofes *A* Str. 9f. erwiesen); es kommt zum Kampf[4])

[1]) Unsere Zuteilung der Anfangsstrophe von *A* an das Mädchen, die von der Ansicht der übrigen Forscher abweicht, wird, wenn wir den vorliegenden Wortlaut von *A* unbefangen interpretieren, durch den sonst unverständlichen Text gefordert. Dafür spricht auch der auf diese Weise eintretende Wechsel der Strophen im Dialog, wie er dem Stil der Ballade gemäß ist. Immerhin ist die Beziehung des Schlusses von Str. 1 und des Anfangs von Str. 2 aufeinander verhältnismäßig lose. Da in bezug auf den Mann der Ausdruck *mijn liefken* befremdet, ist wohl mit van Duyse B *mijn liefste* zu lesen. Bildet die zweite Hälfte der ersten Strophe von *A* vielleicht einen Teil aus dem Gespräch des Mädchens mit dem ungeliebten Werber, dem ja auch die zweite Strophe von *A* angehört? — [2]) Daß der Anfang der Balladen am meisten der Zerstörung ausgesetzt ist, können wir vielfach beobachten. — [3]) In dem Tagelied der mittelhochdeutschen Zeit ist das Wecken des Mannes durch die Frau die Regel; vgl. de Gruyter S. 53. — [4]) Ob der Kampf der beiden Nebenbuhler in der Ballade dargestellt ist oder ob er nur aus der Mitteilung von dem Tode des Geliebten in *A* Str. 4 erschlossen wird, läßt sich nicht sagen. Mir scheint trotz der Parallele mit der Ballade vom 'Vriesken' (DVldr Nr. 32; vgl. unten S. 26f.) die Annahme einer Schilderung des Kampfes zweifelhaft.

und der Liebhaber wird erschlagen. Nun begibt sich der Sieger vor das Fenster des Mädchens, meldet sein Kommen und erklärt, sie entführen oder vielleicht auch heimholen zu wollen. Das Mädchen lehnt ab und klagt, wie wenig ihr Liebster wisse, wohin sie solle (wenn diese Zeilen der ursprünglichen Fassung des Liedes gehören), im Gedenken daran, daß er sie davor bewahren würde. Aber der Freier erklärt trotzig und übermütig, er werde sie mit sich führen, auch wenn alle Freunde, die er hier habe, seine Feinde wären[1]). Als das Mädchen nun noch einmal ablehnt und zur Bekräftigung dieser ihrer Ablehnung sagt, wohin solle er sie führen, da sie doch — was vor kurzer Zeit auch Wahrheit war — in den Armen des Liebsten liege[2]), wendet der Mann ein, das sei nicht wahr und wirft ihr die grausame Nachricht ins Gesicht, ihr Liebster liege unter der Linde erschlagen, wovon sie sich selbst überzeugen könne. Sie legt nun ihren Mantel an, geht hinaus und findet ihn wirklich tot. Sie bricht in laute und bittere Klagen aus. Dann geht sie in die Burg und bittet die Edlen des Hofes, ihr bei der Bestattung zu helfen. Aber alle versagen sich ihr schweigend, da ihr Herr wie sie selbst dem Toten feindlich gesinnt sind. So geht sie allein wieder hinaus, gräbt mit seinem Schwerte ein Grab und birgt in ihm den Toten. Sie selbst sucht ein Kloster auf, um in ihm dem Dienste Gottes und ihrem Schmerze zu leben.

Ein ähnliches Thema finden wir auch sonst in paralleler Schilderung behandelt. So in der Ballade vom Vriesken (DVldr Nr. 32), wo die

[1]) Die eben genannte zweite Strophe ist verschieden aufgefaßt worden, aber sie scheint uns mit Sicherheit folgendermaßen verstanden werden zu müssen: 'Ach wäre es auch so (*wâre et* mit euphonischem *n*), daß alle meine Freunde meine Feinde sind, ich führte dich doch aus dem Lande.' Also eine Konstruktion des Accusativus cum infinitivo. Die Tonangabe in der Sammlung 'Het hofken der gheestelijcker liedekens' (Loven 1577) S. 137 zeigt uns, daß auch in älterer Zeit der Sinn so aufgefaßt wurde, wenn es dort heißt (van Duyse 3, 2323): 'Warent alle vijanden, dat ghoy ghesellekens syn.' Was hätte der Ritter denn auch für ein Verdienst, wenn er sich rühmte, er würde die Geliebte aus dem Lande führen, wenn alle seine Feinde seine Freunde wären? Das klingt doch sehr wenig mutig, und der Sinn verlangt doch eine sich rühmende und selbstbewußte Antwort des Ritters. — [2]) Das Motiv, daß ein Mädchen sich weigert, den Werber einzulassen, weil es den Liebsten im Arme habe, findet sich auch sonst. Uhland bringt Ähnliches in dem Liede 'Wol auf! wir wöllens wecken, Wann es ist an der Zeit' (Volksl. Nr. 85), wo die dritte bis fünfte Strophe lauten:

3. Ich brach drei lilgenbletlein,
ich warf irs zum Fenster ein:
'schlafest du oder wachest?
ste auf, feins lieb, und laß mich ein!'
4. 'Wie wär im, wenn ich nit schliefe
und dich nicht herein ließe?
ich lig an liebes armen,
ich kan und mag nicht aufesten.'
5. 'Liegst du an liebes arme,
an liebes ermelein,
so müß es got erbarmen,
daß ichs nit selbs sol sein!'

Weiter kann man noch an Ldb. Antw. Nr. 62 erinnern, wo ein falscher Liebhaber durch eine List zum Mädchen eindringt und dann der später kommende eigentliche Werber mit ähnlichen Worten abgewiesen wird. Vgl. auch noch Pinck 2, 238 und van Duyse Nr. 76; 111; 278; 280.

Buhlen sich nach einem Tageliedanfang trennen und der Liebhaber dann bei der Heimkehr auf den Ehemann trifft und von ihm erschlagen wird. In gleicher Weise wie hier schleudert der Ehemann die Nachricht, daß er den Buhlen erschlagen habe, seinem Weibe ins Gesicht und in gleicher Weise jammert die Frau und will im Kloster ihr Leben enden (DVldr 2 S. 4f. B—D). Hierzu stellt sich in mancher Beziehung die dänische Ballade 'Bonde Hog og Hustrus Boler' (DgF. Nr. 351[1]). Entfernter steht, wenn auch einzelne Motive unseres Liedes ähnlich bringend, DgF. Nr. 348 'Hor og Mord'.

Als vorgegebene, nicht wirkliche Situation tritt zum großen Teil unser Inhalt in einem Tageliede des 16. Jahrhunderts (E.-B. 2 Nr. 806) auf: Mahnung des Wächters (hier: die Nacht naht, der Buhler soll sich auf den Weg machen), Gang des Liebhabers zum Schlafzimmer der Geliebten und fälschliche Nachricht von dem sich Verstellenden, ihr Geliebter liege zerhauen im Hage, Trauer der Frau, die zu ihm eilen will, dann aber Erkennungsszene der beiden Geliebten und doppelt freudiges Beisammensein.

Diese Parallelen zeigen uns, daß ein ähnlicher Inhalt, wie wir ihn für unsere Ballade vermuten, auch sonst sich findet.

Nach den vorstehenden Ausführungen sieht man ohne weiteres, daß der 'Purengesang' (*C*) eine wesentlich zersungene Form unserer Ballade darstellt. Schon der Anfang, wo 'Österriche' statt 'Oosten' steht und das Mädchen den Ritter führen soll, ist entstellt, dann aber ist vor allem die Einführung des Wächters abweichend, der im weiteren Verlauf des Liedes die Rolle des ungeliebten Werbers übernimmt und auch sonst in die Handlung verflochten wird. Die Einführung des Wächters ist vielleicht durch den 'Abendgang' (DVldr 1 Nr. 19) angeregt, an den auch Str. 4 und 5 einiges in der Darstellung erinnert. Eine größere Anzahl von Strophen des Originals ist im 'Purengesang' fortgefallen, und wir sehen, daß dieser alte, um die Mitte des 15. Jahrhunderts aufgezeichnete Text gleichwohl unursprünglicher ist als um ein Jahrhundert spätere Formen.

Unsere Ballade ist wohl deutsches Eigentum[2]), und ihre Verbreitung scheint sich nicht über den deutsch-niederländischen Raum hinaus zu erstrecken. Wir möchten ihre Entstehung auf niederländischem Sprachgebiet für wahrscheinlich halten.

Das Totenamt muß, trotzdem es sich nur in wenigen Gestalten[3]) erhalten hat, weithin bekannt und beliebt gewesen sein. Vor allem auch wegen seiner sehr wertvollen Melodie: Das zeigen einmal die Kontrafakturen Gertruds und eines Unbekannten (van Duyse Nr. 591B), welch letztere, ein ganz anderes Lied als die erste, auf die Fassung *A* des Totenamtes zu-

[1]) Freundlicher Hinweis H. Grüner Nielsens. — [2]) Vgl. oben S. 11. Auch H. Grüner Nielsen und Knut Liestøl kennen, wie sie mir freundlich mitteilen, keine vergleichbaren skandinavischen Formen (vgl. aber oben). Im italienischen und griechischen Volkslied findet sich ebenfalls nichts Vergleichbares, wie ich Mitteilungen von V. Santoli (Florenz) und G. Megas (Athen) entnehme. — [3]) Die niederdeutsche Fassung (*B*) ist wohl eine Übertragung aus dem Niederländischen, wie niederländische Spuren im Wortlaut (z. B. Str. 4 *bylo*) zeigen. Weiter könnte vielleicht auch bei dem 'Purengesang' (*C*) der einzige, abgesehen von den zerstörten Bindungen, vokalisch ungenaue Reim *überal: sol* (Str. 1) auf das Niederdeutsch-Niederländische deuten.

rückführt, der Übergang von Teilen des Totenamtes in das 'Abend/Tagelied' (*I*) und weiter die zahlreichen Tonangaben, die vom Anfang des 15. Jahrhunderts bis zum 18. Jahrhundert reichen und für die hier nur auf die Zusammenstellungen bei van Duyse Nr. 20 und 591 hingewiesen sei.

Für die Beliebtheit unseres Liedes kann endlich die Tatsache sprechen, daß Teile unseres Liedes auch in die Ballade 'Graf und Nonne' übergegangen sind, wie dies vor allem zwei vlämische Formen (Hoffmann von Fallersleben, Niederländische Volkslieder [2] S. 76 und Coussemaker, *Chants populaires des Flamands de France. Nouvelle édition* S. 202ff, van Duyse 1, S. 137) zeigen, von denen wir die in Betracht kommenden Strophen aus der von Hoffmann veröffentlichten Fassung wiedergeben:

10. Zy keerdege hem, zy wendege hem,
zy leide hem op haren schoot,
zy riep met luider stemme:
'ach, zoetelief, zyt gy dood,
ei, zyt g'in het water versmoord?

11. En is hier geenen heere
of geenen edelman,
die my hier dezen dooden
ter eerde bestellen kan,
ei, die hem begraven kan?

Vor allem beweist hier die Anrufung der 'Herren', die in der fraglichen Ballade gar keinen Sinn hat, neben dem Ausdruck *versmoord* die Herübernahme aus dem 'Totenamt'. Anderes aus dieser Ballade lebt in deutschen Fassungen des Liedes von 'Graf und Nonne' weiter (E.-B. Nr. 89c; John Meier, Das deutsche Volkslied I Nr. 182B; das gesamte Material breitet Hans Helbron in seiner Arbeit 'Das Lied vom Grafen und der Nonne' [Kiel 1936] S. 121ff. aus [dazu noch Pinck, S. 119]), wie sich aus den nachstehenden aus der zweiten Sammlung angeführten Strophen ergibt:

14. Mit seinen Sporn und Degen
Grub sie ein Gräbelein,
Mit ihren zarten Ärmchen
Legt' sie ihn sanft hinein.

15. Mit ihren weißen Armen
Zog sie den Glockenstrang,
Mit ihren roten Lippen
Sang sie den Sterbegesang.

Ebenso ist einiges noch in ein anderes Lied, das Pinck (Verklingende Weisen 1, 117f.) veröffentlicht, übergegangen.

Anhang.

Die Lieder der heiligen Gertrud van Oosten.

J. Stalpaert hat im Jahre 1635 zu Antwerpen ein Buch 'Gvlde-Jaers feestdagen' herausgegeben[1]), das zu jedem Festtag des Jahres ein oder

[1]) Gvlde-Iaers / Feestdagen / of / den Schat der / geestlijcke / Lofsangen / Gemaeckt op / Elcken Feest dagh van 't geheele Iaer. / Door den eerw. Heer / I. S. V. W. / Tot Antwerpen / by Ian Cnobbaert / 1635. — J. M. N. Kapteyn in Groningen sandte mir auf meine Bitte freundlichst eine Abschrift des Liedes.

mehrere Lieder bringt, die Heiligen oder Märtyrern gewidmet sind. Sie sollen, wie er im Vorwort sagt, ihre Verehrung mehren und alle Menschen dazu anreifern, ihnen nachzufolgen. Er hat es sich auch nicht verdrießen lassen, die Lieder zu 'componeren'.

Zum 6. Januar bringt er unter der Überschrift 'S. Geertruyd van Oosten' und dem Zusatz 'Stem: Het daghet inden oosten etc.' das folgende Lied (*III*) auf die genannte Heilige:

(1) Het daget in den Oosten
Het licht schijnt over al /
Heer! wie is't die vertroosten
Uw' deerne *Geertruyd* sal /
Heer wie is't die vertroosten / die vertroosten.

(2) Te middeweegh gevonden /
En weet ick niet waer heen /
Of tot de roode wonden /
Of wit bemelckte le'en /
Of tot de roode wonden / roode wonden.

(3) Mijn siel smelt inde krebbe
Van't soete *Bethleem*,
En soeckt daer by te hebben
't Cruys van *Ierusalem*,
En soeckt daer by te hebben, by te hebben

(4) Ick wenschten dan twee herten
In dien ick wenschen dorst /
Het eene voor de smerten /
En 't ander voor de borst /
Het eene voor de smerten / voor de smerten.

(5) Want vind' te weder sijden
Heer *Iesvm* even teer /
Maer 't een doet my verblijden
En 't ander doet my seer /
Maer 't een doet my verblijden / my verblijden.

(6) Maer seer / 't welck my ten lesten
Verheugt / 'k en weet niet hoe /
Och! mogt ick hier in nesten
Hoe wel waer my te moe.
Och! mogt ick hier in nesten / hier in nesten.

(7) Ons plagh de Maegt te wenschen.
En die 't een weelden is
Te wesen met de menschen /
Verhoorden haer gewis.
Te wesen met de menschen / met de menschen.

(8) Hy teyckende by stonden /
Versekert voor bedrogh /
Haer handen met sijn wonden /
Haer borsten met sijn sogh.
Haer handen met sijn wonden / met sijn wonden.

(9) Dat daer nu niemand moelijck /
En zy des Heeren Maegt /
Zoo langh sy dubbeld goelijck
Sijn minne teyckens draegt.
Zoo langh sy dubbeld goelijck / dubbeld goelijck.

(10) Leeft eenwigh Gods vriendinne /
En bidt dat ons u huys /
Met uw' gedeelde minne
Verlief op Christus Cruys
Met uw' gedeelde minne / deelde minne.

(11) Op Cruys en Kreb te samen /
Dit's onse volle wensch /
Dat hier op *Amen, Amen,*
Dan segge yder mensch /
Dat hier op *Amen, Amen, „Amen, Amen".*

Auf den ersten Blick schon scheidet sich das Lied rein äußerlich in zwei Teile: im ersten (Str. 1—6) spricht Gertrud selbst, im zweiten (Str. 7 bis 11) erzählt der Dichter von ihr und stellt sie als Vorbild heraus, das wir lieben und dem wir nachfolgen sollen.

Aber nicht nur äußerlich fällt das Lied so auseinander, sondern ebenso innerlich: Stil und Ton weichen deutlich voneinander ab. Die verhältnismäßige Nüchternheit des zweiten Teiles kontrastiert zu der Wärme und Innigkeit des ersten. Der Bau der Sätze, vielfach in paralleler Ordnung gegeben, ist hier wesentlich einfacher und, was bedeutsam ist, die Schlußkadenz der Zeilenausgänge geht, wenn man das Lied laut liest, im ersten Teil von unten nach oben, im zweiten von oben nach unten[1]).

Wir werden aus diesen Beobachtungen den Schluß ziehen müssen, daß Stalpaert den ersten Teil als besonderes Lied irgendwoher entlehnt und dann mit den eigenen Strophen des zweiten Teils verbunden hat.

Es ist kaum anders möglich, als diesen älteren Teil des Liedes *III*, in dem eine Gertrud spricht, auf Gertrud van Oosten zu beziehen und anzunehmen, daß sie die Dichterin sei, zumal der Inhalt ganz und gar zu ihr und ihrem Seelenleben paßt. Jedenfalls hat es ja Stalpaert auf sie bezogen und diese Beziehung wohl aus seiner Quelle übernommen. Was für eine Quelle er aber hatte, wissen wir nicht und vermögen nicht zu sagen, ob es eine mündliche oder eine gedruckte war.

Wie wir oben (S. 13 ff.) sahen, wissen die Bollandisten von zwei Liedern, einem, das van Duyse 3 Nr. 591 A aus 'Een deuoot ende Profitelyck Boexcken' (1539) abdruckt und einem zweiten, mit dem sie wohl das von van Duyse als Nr. 591 B aus 'Het hofken der gheestelijker liedekens' Bl. 137^{v} wiedergegebene meinen, da sie von einem Löwener Druck reden und dies Liederbuch in Löwen 1577 erschienen ist. Möglich wäre es allerdings auch, aber wohl weniger wahrscheinlich, daß die Bollandisten einen verlorengegangenen Löwener Druck des ersten Teiles von Lied *III* gekannt hätten.

Das in 'Het hofken' enthaltene Lied ist aber keinesfalls auf Gertrud zurückzuführen, da es sich in seinem Beginn an die schon zerstörte Form des Totenamtes im Antwerpener Liederbuch anlehnt, die nicht in das 14. Jahrhundert zurückgehen kann.

Wenn die Tradition von zwei Liedern Gertruds weiß, wie es nach den Bollandisten zu sein scheint, so können für die Autorschaft Gertruds nur *II* und der erste Teil von *III* in Frage kommen. Das Lied *II* muß früher

[1]) So lese ich als Norddeutscher die Verse, während E. Seemann als Schwabe entsprechend dem umgelegten Ton der Sprachmelodie gerade umgekehrt verfährt. Aber die Verschiedenheit bleibt.

sein als der erste Teil von Lied *III*. Das zeigt einmal der metrische Bau: die Form $W : a \| W : a$, die auf eine Langzeile zurückgeht und mit der Form der Ballade übereinstimmt, ist unbedingt älter als die Form des zweiten Liedes mit gekreuzten Reimen, das Kurzzeilen bietet. In Lied *II* lehnt sich die Dichterin auch viel enger und stärker an die weltliche Ballade an, während *III* nur die Anfangszeilen übernimmt. Es liegt hier offenbar eine Entwicklung vor. Auch ist in *II* das Verhältnis zum weltlichen Volkslied viel näher als in *III*, wo die Dichterin sich schon viel freier davon gemacht hat und das rein Geistliche in Form und Ausdruck überwiegt. Für die Vertrautheit Gertruds mit dem weltlichen Volkslied ihrer Zeit spricht die Verwendung von Stileigenheiten des Volkslieds, wie sie die nachfolgenden Beispiele zeigen, während derartige Beziehungem in *III* schon viel seltener sind:

Str. 4. hi wil u boden seynden,
alst hem dunct wesen goet.
Str. 5. Ic enweet van gheenen bode,
van gheenen bode so goet.

—

Str. 12. wat draecht hi aen sijn handen?
van goude een vingerlijn
Str. 13. Een vingerlijn van goude
bedwingt dat herte mijn;
ic meyn dat op mijn henevaert,
dat hi die liefste sal sijn (ebenso Str. 15 und 19).

Vgl. auch weiter Str. 10, wie 17 und 21.

Aber über diese allgemeine Beobachtung hinaus können wir vielleicht noch engere Beziehungen zu einem einzelnen Liede, dem Ostlandliede (E.-B. 2, Nr. 408a, van Duyse 1, Nr. 197) annehmen. Man kann vergleichen:

Ostlandlied	Kontrafakt *II* (van Duyse 3 Nr. 591)
2. Als wy binnen Oostland komen al onder dat hooge huis fijn.	8. Och als wi nu daer comen al in dat salighe huys.
3. . . . . daer zullen wy avend en morgen noch drinken den wijn er uit schalen.	6. . . . . hi wil u tavont schincken van sijnen besten wijn. 7. Och mochten wi eens drincken van sinen soeten dranck.

Trifft die Annahme einer Kenntnis des Ostlandliedes seitens Gertruds zu, so hätten wir damit eine wichtige Feststellung über das Entstehungsalter der ursprünglichen Form des Ostlandliedes, das nur in jüngerer Überlieferung vorliegt.

Als Ergebnis unserer Untersuchungen dürfen wir den Nachweis betrachten, daß die Beghine Gertrud van Oosten in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts zwei geistliche Lieder gedichtet hat, die beide den Anfang des Totenamtes aufweisen und seine Worte geistlich wenden. Das ältere (*II*) lehnt sich enger an diese weltliche Ballade an und zeigt stärkere Beeinflussung durch den Stil des Volkslieds, während das jüngere (*III*) sich von der Ballade und allgemein vom Volkslied in Stil und Strophenbau freier macht.

Die Ballade vom 'Verwundeten Knaben'

Von John Meier.

I.

Nach dem deutschen Volksglauben geht von der schwangeren Frau sowohl eine glückbringende wie auch eine unheilvolle und schadenbringende Wirkung auf Menschen, Tiere, Pflanzen und Sachen aus. Die hierin auftretende Zwiespältigkeit der Auffassung ist vielleicht darauf zurückzuführen, daß die Vorstellung von einer Unreinheit und, daraus folgernd, einer Gefährlichkeit der schwangeren Frau für ihre Umwelt auf die althellenische und semitische Welt zurückgeht und sich von da auch auf die christliche Welt verbreitet hat, wofür auch das Vorkommen gleicher Einzelheiten im Volksglauben rassemäßig geschiedener Völker spricht, während der Germane daneben, und wohl ursprünglich, ihrem Zustande Achtung und sogar Ehrfurcht entgegenbringt (vgl. Hwb Abergl. VII, 1415f.).

Der Grund für die gefahrbringende Wirkung der Frau wie für ihre eigne Gefährdung während der Menstruation und der Zeit der Schwangerschaft beruht darauf, daß man den in diesen menstruoischen Perioden auftretenden Abgängen als Stoffwechselexkreten giftigen Charakter zuschreibt. Üble Einflüsse können sich auch in der ersten Zeit nach der Geburt geltend machen, wo die Periode noch nicht wieder eingesetzt hat und die Frau die giftigen Restbestände des für den Aufbau des Fetus nicht ganz verwendeten Menstrualblutes noch im Körper trägt. Die in vielfacher Art auftretenden schadenverursachenden Wirkungen richten sich sowohl gegen die eigene Person, das Kind im Mutterleibe wie gegen fremde menschliche und pflanzliche Organismen und gegen Sachen.

Über die Unreinheit der schwangeren Frau, die dadurch auch schadenbringende Wirkung auf ihre Umgebung ausüben kann, stellt Roscher (Leipziger Sitzungsber. phil.-hist. Kl. 61, 28ff.; dort auch weitere Literatur) Belege für das Althellenische und Semitische zusammen. Vor allem erscheint der Bericht des Censorinus (*De die natali* XI, 7), der vermutlich auf Varro fußt, wichtig: '*namque praegnans ante diem quadragensimum* (doch wohl nach der Hochzeit und Empfängnis) *non prodit in fanum et post partum quadraginta diebus pleraeque fetae graviores sunt nec sanguinem interdum continent, et parvoli ferme per hos* [*fere*] *morbidi sine risu nec sine periculo sunt. Ob quam causam, cum is dies praeterit, diem festum solent agitare, quod tempus appellant τεσσερακοσταῖον.*'

Das ist für den Fall der Schwangerschaft dadurch begründet, daß, wie Roscher nach Aristoteles, der hier wohl auf Volksglaube beruht, nachweist,

die καθάρσεις der Schwangeren während 40 Tagen nach der Empfängnis andauern.

Die wissenschaftlich-medizinische Literatur des Mittelalters enthält, wie mir P. Diepgen brieflich mitteilt, zwar reichlich Material über üble Wirkungen seitens der menstruierenden, aber nicht seitens der schwangeren Frau. Paracelsus spricht dagegen auch bei den Schwangeren von solchen. Er läßt ebenfalls deutlich erkennen, daß die Ursache dafür im Menstrualblut zu suchen ist; denn die Wirkung tritt dann ein, wenn die schwangere Frau 'menstruoisch' ist, d. h. Abgänge hat. Bei der so bedingten Schädigung kennt Paracelsus Wirkungen, die von der Frau psychisch verstärkt werden, und solche, die unabhängig von der Psyche sind. So wie die schwangere Frau beim Versehen ihre 'Imagination' durch den 'unsichtbaren Leib' auf das Kind einwirken läßt, so entwickelt sie mit Hilfe des Menstruums Einwirkungen auf andere Menschen und Dinge. Das Menstruum und ebenso der Wochenfluß ist hier die Materie, in der sich die Imagination auswirkt. Unabhängig von der Psyche können auf diese Weise Seuchen verursacht werden. Die selbst an der Pest erkrankte Frau infiziert, wenn sie menstruiert, erst recht andere Menschen. In dem Traktat 'de Pestilitate' wird auseinandergesetzt, das die 'menstruoische' Frau selbst den Mond vergiften und ihn zum 'Basiliskenauge' des Himmels machen kann. Ja, sie braucht zu diesem Zweck nur in das Wasser zu sehen, in dem das Bild des Mondes sich spiegelt (Diepgen in Hippokrates 49, Heft 5, Sonderdruck S. 4). Hierin gehört auch die Anschauung des Paracelsus, daß die Heilung von Wunden und Verletzungen durch den Blick der menstruierenden Frau verhindert wird (S. Seligmann, Der böse Blick 1, 204).

So erklärt es sich, daß die menstruierende oder schwangere Frau sowie die Frau nach der Geburt und vor dem Wiedereintritt der Menstruation, also kirchlich-brauchtümlich ausgedrückt bis zum Reinigungsopfer oder der Aussegnung 40 Tage (6 Wochen) nach der Geburt[1]) unheilvolle Wirkungen auf die eigene Person erfahren, wie solche auf das Kind in ihrem Leibe und auf dritte Organismen ausstrahlen kann, solange der betreffende Zustand besteht.

Die Anschauungen über die Wirkung auf das Kind im Mutterleibe sind außerordentlich verbreitet (z. B. Versehen der Frau). Häufig ist auch das Tabu der menstruierenden Frau, mit dem sich das Tabu der schwangeren Frau vermischt. Seltener haben wir Berichte über die unheilvolle Wirkung der schwangeren Frau auf Menschen und Pflanzen im Aberglauben des Volkes, aber auch diese Vorstellungen sind trotz der spärlichen Belege — wieviel mag verloren gegangen sein! — allgemeiner verbreitet gewesen, wofür auch deren örtliche Lagerung spricht[2]).

---

[1]) Vgl. Sartori, Sitte und Brauch 1, 38ff. Die Frist von 6 Wochen wird im Laufe der Zeit im deutschen Brauchtum vielfach verkürzt. Ob diese Verkürzung der Zeit neben der vierzigtägigen Dauer mit der griechisch auftretenden Verkürzung auf 10 Tage zusammenhängt, für die nach Roscher (a. a. O. S. 29 und Anm. 15) eine kürzere Dauer der Schwangerschaft durch Frühgeburt oder Fehlgeburt maßgebend war, erscheint mir zweifelhaft. — [2]) Merkwürdigerweise fehlen auf germanischem Boden die deutschen Belege fast ganz, aber, da sichere Einzelbelege vorliegen, mag dies auf mangelhafter Sammlung des Stoffes beruhen.

Die mir bekannt gewordenen für das Verständnis der behandelten Ballade wichtigen Sonderfälle[1]) stelle ich im folgenden zusammen:

1. Eine Wunde, auf die das Auge einer schwangeren Frau geblickt hat, heilt nicht, bis diese das Kind geboren hat:

Dänemark: J. M. Thiele, Den danske Almues overtroiske Meninger (København 1860) S. 81 Nr. 375. — Ungedruckte Aufzeichnung aus Angeln in Mittelschleswig, 1939 (DFS 1906/23: 3287 Lorenzen; freundliche Mitteilung H. Grüner Nielsens[2])).

Schweden: [H. Aminson und] Joh. Wahlfisk: Bidrag til Södermanlands äldre kulturhistoria 8 (1895), 109[3]). — Handschriftliche Mitteilung von K. A. Larson, Torlarp Lagan (Småland, Berga socken, Sunnerbo härad), 1940 (freundliche Mitteilung C. W. von Sydows[4]). — Hsl. Einsendung des Soldaten I. A. Göth (Braås, Småland), 1940 (mitgeteilt von C. W. von Sydow)[5]).

Norwegen: Joh. Th. Storaker, Menneskelivet i den norske Folketro (Oslo 1935) S. 13.

2. Wenn eine Schwangere den Wald ansieht, verdorrt er.

Bulgarien: Adolf Strauß, Die Bulgaren (Leipzig 1898), S. 210 (Hinweis H. Grüner Nielsens).

[Das Gleiche wird aus Italien für die menstruierende Frau berichtet: G. Vidossi, Di un uso natalizio sardo S. 14, Anm. 6; Zanetti, Medicina delle nostre donne (Città di Castello 1892), S. 111; Pitré, Medicina popolare siciliana (Palermo 1896) S. 130; Finamore, Tradizioni pop. abruzzesi (Torino-Palermo 1894), S. 181 (freundliche Hinweise G. Vidossis). Ferner wird aus Südserbien (Ochrida) berichtet, daß, wenn eine menstruierende Frau durch den Garten wandelt, alles zugrunde geht: Glasnik Etnogr. Muzeja u Beogradu 9, 5 (Hinweis E. Seemanns).]

[1]) Vgl. auch Chantepie de la Saussaye 1, 56 und T. Đorđević in Prilozi proučavanju narodne poezije 3 (1936), 203 (Die Schwangere hat den bösen Blick). — [2]) Den Kvinde som er frugtsommelig, maa ikke se paa et aabent Sår, for så heles det ikke, før det Barn er født som Konen gaar med... — [3]) Åke Campbell (Uppsala) teilt mir freundlich mit, daß die Sammlungen des Landsmålarkivet in Uppsala keine schwedischen Belege für den obengenannten Glauben bieten mit Ausnahme der Angabe von Wahlfisk, die sich im Original dort befindet. Er ist wegen dieses Alleinstehens und vor allem auch wegen der nur hier auftretenden Feststellung, daß die Wunde niemals heile, geneigt, ein Mißverständnis W.s anzunehmen, zumal auch in der Beantwortung der auf diese Dinge eingehenden Fragebogen des Archivs keine darauf bezüglichen Angaben gemacht sind. Diese Annahme Campbells erscheint möglich, aber ist durch das Auffinden zweier weiteren, allerdings aus Südschweden stammenden Belege doch etwas zweifelhaft geworden. — [4]) Man hade här den föreställningen, att om en havande kvinna fick se ett sår på en annan person, så blev det heller inte läkt förrän barnet var född även om det var under den första tiden av hennes havandeskap, som hon hade sett såret. På 1890-talet var det en liten gosse som fick ett elakt bensår. Man gjorde allt för att bote detsamma, men utan resultat. Någon läkarehjälp för sådana åkommor anlitades icke på den tiden. Det var gamla beprövade huskurer av olika slag man använde, men hur väl man skötte om såret var det ingenting som hjälpte och man började misströsta att gossen någonsin skulle bliva frisk igen från den elaka åkomman. Då var det någon äldre person, vilken erindrade sig att en gravid kvinna varit inne på besök i hemmet, när gossen haft bindlarna avtagna och sålunda sett såret. 'Du blir inte frisk och såret blir inte läkt förrän den där kvinnan har fått barn', sade hon. Det märkliga var att så också inträffade. Det er möjligt att så ock var förhållandet beträffande ej kyrkotagna barnaföderskor, d. v. s. att man hade liknande uppfattning om dem. Vilka botemedel man hade till att förhindra sådan skada känner jag ej. — [5]) En havande kvinna fick aldrig gå in där de hade något viktigt för sig. Det tillståndet varade till hon var kyrktagen. En sådan kvinna som såg på sår, var orsaken till att inte såret läktes förr än hon såg på det efter kyrktagningen.

3. Wenn eine schwangere Frau über ein Feld geht, so wächst nichts darauf.

Oberdonau: S. Seligmann, Die Zauberkraft des Auges (Hamburg 1922), S. 199.

Geht eine werdende Mutter über ein Ährenfeld, so verderbt sie die Frucht und es wächst mindestens ein Jahr nichts darauf.

Schriesheim (Nassau): O. Stückrath, Nassauisches Kinderleben (1931), S. 10 Nr. 64.

4. Wo eine Schwangere ging, darf man nicht barfuß gehen, sonst bekommt man Geschwüre.

Ruthenen: HWBAbergl. 1, 918.

5. Wer in Gegenwart einer Schwangeren ißt, bekommt ein Gerstenkorn im Auge.

Spanien: S. Seligmann, Der böse Blick und Verwandtes 1 (Berlin 1910), 238 (Asturien).

II.

Die vorstehend geschilderten abergläubischen Vorstellungen von der üblen Einwirkung des Blickes einer schwangeren Frau auf die offene Wunde eines Dritten stehen im Mittelpunkt einer deutschen Ballade, die, wie es scheint, über den deutsch-niederländischen Raum nicht hinausgedrungen ist[1]) und ermöglichen es, das Dunkel, das bisher über dem entscheidenden Punkte ausgebreitet war, aufzuhellen[2]).

In einer niederländischen erst im Jahre 1780 gedruckten Fassung, in der Stücke aus unserer Ballade mit der 'Geburt im Walde' (DVldr I, Nr. 7) zusammengesungen sind, lautet der für uns in Betracht kommende Teil:

1. 'Wat mag daer wesen, wat mag daer zijn,
dat al de bladeren verdorret zijn?'

2. 'O Moeder! ick bender geen maghet rein,
ick draeg by den ruiter een kind soo klein.'

3. 'Draegt gy by den ruiter soo kleinen kind,
soo siet, dat gy daer den vader van vindt.'

4. 'Ick sie daer den vader voor my staen
ende ik derf daer niet een oog op slaen.'

5. 'Derft gy daer niet een oog op slaen?
Gy dorst daer wel mede te bedde gaen.'

6. 'O moeder! het geschiede by nacht,
het was soo donker, dat niemand het sag.'

7. De lantsknecht achter de deure stond;
hy hoorde dat oude wijfs valsche grond.

---

[1]) Nach freundlichen Auskünften von H. Grüner Nielsen, C. W. von Sydow, K. Liestøl und V. Santoli tritt die Ballade im Dänischen, Schwedischen, Norwegischen und Italienischen nicht auf. Der ähnliche Verlauf der äußeren Handlung in einem kroatischen Liede (Hrvatske narodne pjesme 5 [Zagreb 1909] Nr. 85) läßt Seemann erwägen, ob hier etwa die deutsche Ballade zugrunde liegt. — [2]) In meiner Sammlung 'Das deutsche Volkslied' 2, 159, Anm. 31, habe ich schon auf die nachstehend vertretene Deutung der Ballade aufmerksam gemacht, aber dann, da mir damals keine Belege für die betreffende Anschauung zu Gebote standen, eine andere Erklärung gesucht, die ich jetzt für unrichtig halten muß.

8. 'Soete liefje! woudt gy met my rijden
of wilt gy by uw vrouw-moeder blijven.'

9. 'By mijn vrouw-moeder enblijf ick niet;
liever met den ruiter in swaer verdriet[1]).'

Wir haben hier den uns aus den oben gegebenen Belegen bekannten Zug, daß Pflanzen unter dem Blick der Schwangeren verdorren und weiter auch das Motiv, wonach das Mädchen, trotzdem sie angeblich den Vater ihres Kindes vor sich sieht, sich weigert, auf ihn ihr Auge zu richten, da sie schwanger sei. Daß der abgedruckte Anfang ursprünglich nichts mit der 'Geburt im Walde' zu tun hat, zeigt sich einmal aus dem Vorkommen des an zweiter Stelle erwähnten Zuges in dem gleich wiedergegebenen Replied und dann in der Ungereimtheit des in der niederländischen Fassung geschilderten Vorgangs: das Mädchen sieht, wie sie sagt, den Vater ihres Kindes vor sich stehen, aber dies ist nach der weiteren Darstellung, nach der der Landsknecht hinter der Türe steht, doch unmöglich. Auch sonst ist der Zusammenhang des Anfanges mit dem eigentlichen Liede von der Geburt im Walde nur sehr mangelhaft. Den Grund für die Kontamination beider Balladen mag ein in beiden Fällen zu Anfang auftretendes Gespräch zwischen Mutter und Tochter gebildet haben, wie es z. B. in der Fassung 1 der Geburt im Walde auftritt (vgl. unten S. 37).

Mit ähnlichen Worten treten gewisse Verse des niederländischen Liedes in einem aus den verschiedensten Bruchstücken zusammengestückten Arbeitsliede beim Flachsbrechen auf, das im letzten Jahrhundert aufgezeichnet ist, wie dies der nachfolgende für uns in Betracht kommende Teil des Liedes zeigt:

1. Doa sau en jong Maad freug op stoan,
Sö sau zum grune Wald bönne goan.

2. Als sö zum grune Wald bönne quam,
Soag se eene verbonge Moon stoan.

3. 'Wat stehst du hei on bös verbongt?'
'Ich bön der an min Heären verbongt.'

4.[2]) 'Bös du der an dinne Heären verbongt,
Verbeng du mich, dann weärd ich gesonk.'

5. 'Wie sall ich dich verbengen, Herzleevken mein,
Du drägst der verborgen ein Kindelein.'

6. 'Drag ich der verborgen ein Kindelein,
Weiß Gott, weä mag der Vaar drav sein?

7. 'Ich seih dör Vaar wahl vör mich stoan,
Ich daar min braun Äuglein net op öm schloan.'

8. 'Daarscht du din braun Äuglein net op öm schloan,
Wie durftest du möt öm schloape goan?'

9. 'Bei öm geschloapen enhab ich net,
Oet ös der wahl an der Grönheide geschet[3]).'

[1]) van Duyse 1 Nr. 214B abgedruckt aus 'Het speelschuitje met vrolyke naaymeisjes' (Amsterdam 1780, S. 16) — [2]) Der Text der nachfolgenden Strophen ist sichtlich in Unordnung. — [3]) Zurmühlen, Des Dülkener Fiedlers Liederbuch (1875) Nr. 16. Die auf Str. 9 folgenden Strophen sind aus verschiedenen Liedern zusammengestückt, wie es bei Arbeitsliedern — und ein solches beim Flachsbrechen ist unser Lied — öfter vorkommt.

Deutlich erhellt aus diesem wie aus dem vorher angeführten niederländischen Liede das Motiv für die Weigerung des Mädchens die offenen Wunden des Liebsten zu verbinden, um ihm dadurch nicht zu schaden.

Wenn wir nun nachstehend versuchen, den ungefähren ursprünglichen Inhalt der Ballade zu skizzieren, so dürfte ein Gespräch des schwangeren Mädchens mit ihrer Mutter den Anfang gebildet haben: In dem einen Falle des oben abgedruckten niederländischen Liedes wundert sich die Mutter über das Vertrocknen der Blätter und erhält von der Tochter die Antwort, daß sie schwanger sei, im andern Falle, in der Fassung 1 der 'Geburt im Walde' ist sie über das bleiche Aussehen der Tochter befremdet, erhält von ihr die Auskunft, daß sie vom Reiter ein Kindlein trage und verflucht sie. Ob das Motiv von dem Verdorren der Blätter ursprünglich dem 'Verwundeten Knaben' oder der 'Geburt im Walde' angehört, ist mit Sicherheit nicht zu sagen, doch mag das erstere wahrscheinlich sein. Die Mutter fordert dann die Tochter auf, den Vater ihres zu erwartenden Kindes zu suchen. Das Mädchen folgt dem Befehl der Mutter und trifft auf den verwundeten Liebsten, der sie aus irgendeinem Grunde einst verlassen hat. Dieser begrüßt sie und bittet sie, seine Wunde, die er, wir wissen nicht wo, erhalten hat, zu verbinden. Sie lehnt es ab, weil sie schwanger sei, eine Weigerung, deren tieferen Grund wir ja kennengelernt haben. Der Liebste richtet nun an das Mädchen die Frage, wo der Vater des kommenden Kindes sei und erhält darauf die Antwort, daß er vor ihr stehe, aber sie dürfe ihn nicht ansehen und seine Wunden nicht verbinden, was gleichfalls durch das im ersten Abschnitt Ausgeführte sein Verständnis findet. Da der Mann aber nun ihr erklärt, er wolle sich als Vater des Kindes bekennen, so läßt das Mädchen sich entgegen ihrer ursprünglichen Weigerung zum Verbinden der Wunde bewegen, aber die Folge davon ist, daß der Liebste trotz der nur leichten Verwundung stirbt[1]).

Wenn wir auch über die Einzelheiten der Ballade, besonders über den Schluß, keine Gewißheit haben, so dürfte der vorstehende Umriß doch im allgemeinen das Richtige treffen.

In den Gestalten, die den Text unserer Ballade rein und ohne Beimischung anderer Elemente bieten und deren älteste schon aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts überliefert ist, fällt sowohl der Eingang mit dem Gespräch zwischen Mutter und Tochter fort wie die Erwähnung des Grundes für das hier ganz unverständliche Ablehnen der Bitte des Liebsten, ihn zu verbinden. Ich lasse die beiden wichtigen Texte, einen deutschen[2]) und einen niederländischen[3]), folgen:

I

1. Es solt ein meidlein frůe auff stan,
es solt ynn wald noch Rôslein gan.

[1]) Ich halte die Wendung 'Ich bins yn einen finger wund' für ursprünglich, weil es bei dem später erzählten Tode viel leichter zu begreifen ist, daß sich ein Wandel zu der Formulierung 'ik ben vol wonden' vollzogen hat, als daß der umgekehrte Gang eingetreten ist. Eine Entwicklung *Finger wund* < *voll Wunden, am Herzen verwundet* ist bei dem ganzen Zusammenhang schwer begreiflich. — [2]) Bergreihen hrsg. von John Meier Nr. 34 (1531). — [3]) Hoffmann von Fallersleben, Niederländische Volkslieder[2] Nr. 38 aus 'De Hollandsche Bazuyn' (1719), S. 29.

2. Da sie ynn den grůnen wald kam,
da fand sie ein verwundten man.

3. 'Ey feines lieb, erschrick du nicht!
ich bin verwund, es schat mir nicht.

4. 'Ich bins yn einen finger wund.
bind mich, feines lieb! ich werd gesund.'

5. 'Wamit sol ich dich binden?
Ich gehe mit einem kinde.'

6. 'Gehestu mit einem kindelein,
wolt Gott, solt ich der vater sein!'

7. Er greiff wol ynn sein teschelein,
er gab ihr roter gůlden drey.

8. Die gůlden die waren von golt so rodt.
ehe sie ihn gepand, so war er tod[1]).

II

1. Daar is een vrouw maget[2]) vroeg opgestaan
en barrevoets door den daauw gegaan[3]).

2. Dat's barrevoets doer den diepen daauw,
daar vond zij haar liefje vol wondekens staan.

3. Hij zeide: 'vrouw maget, verschrik zoo niet!
al ben ik vol wonden, ik sterf noch niet.

4. 'Al ben ik mijn jong hart doorwond,
wou gij mij verbinden, dan waar ik gezond.'

5. 'Dat's uwe verbinder wil ik niet zijn,
ik draag er verborgen een kindje zoo klein.'

6. 'Draagt gij verborgen een kindje zoo klein,
daar zal ik, schoon liefje, de vader van zijn.'

7. 'Zult gijder de vader van mijn kind zijn,
dan zal ik verbinden uw wonden certein.'

8. Dat meisje trok uit haar sneuteldoek wit,
verbond er haar liefje zoo blijelijk mit.

9. De sneuteldoek was er van bloede zoo rood,
al in het verbinden zoo bleef hij dood.

10. 'Nou is er de vader van mijn kind dod:
begraaft hem al onder roo roosekens rood!

11. 'Begraaft hem al onder de egelentier!
dat grafje zal dragen roo roosekens fier.'

---

[1]) Es folgen eine Anzahl nicht zugehöriger und unzusammenhängender Strophen, die es nahelegen, auch dieses Lied als Arbeitslied zu betrachten. — [2]) Unrichtig habe ich 'Das deutsche Volkslied' 2, 159 *vrouw maget* als 'Frau und Mädchen' gedeutet, wodurch das weibliche Wesen als unverheiratet, aber mit einem Kinde gehend bezeichnet werde. 'Frau' ist aber hier nur Höflichkeitstitulatur, wie aus andren Stellen klar hervorgeht. Vgl. Vrou Maget in diesem Jahrbuch oben S. 1 Str. 1 und weiter van Duyse 1 Nr. 22 C Str. 1; 201 Str. 5; 2, Nr. 285 Str. 6; Hoffmann von F., Niederländ. Volkslieder[2] Nr. 61 Str. 1. — [3]) Ob das Barfußgehen im Tau hier auf die Vorstellung zurückgeht, daß es (im Maientau oder um Pfingsten) gegen Hexenzauber feie und Gesundheit bringe (HWBAbergl. 1, 917 und 920), läßt sich nicht ausmachen.

Die Bergreihen bringen über die sonstige Überlieferung hinaus das Eheversprechen mit der Übergabe des Ehepfandes. Es ist durchaus möglich, daß dies dem Liede ursprünglich zugehörte, aber es kann auch die Ausmalung eines allgemein gegebenen Eheversprechens, wie es etwa in der darunterstehenden niederländischen Fassung II auftritt, sein.

In den beiden zuletzt mitgeteilten Fassungen bleibt es vollständig unverständlich, warum das Mädchen die Wunden des Liebsten nicht verbinden will. Die Unklarheit dieser Darstellung mag dadurch veranlaßt sein, daß die abergläubische Vorstellung von der Wirkung des bösen Auges einer Schwangeren nicht mehr verstanden wurde und daß deshalb die darauf bezüglichen Verse ausfielen. Der ursprüngliche Eingang, das Gespräch zwischen Mutter und Tochter, ist ebenfalls in allen Fassungen außer der zu Anfang mitgeteilten nicht erhalten, vielleicht weil er, wie in der auf S. 35 mitgeteilten niederländischen Fassung, Auswirkungen des bösen Auges des schwangeren Mädchens brachte, und das Lied setzt überall mit dem Gang des Mädchens ein; aber daß er einmal auch in unserer Ballade gestanden hat, bezeugt die Kontamination zwischen dem 'Verwundeten Knaben' und der 'Geburt im Walde', für die sonst jeder Anlaß gefehlt hätte.

Der Weg der Vereinfachung und Verkürzung wird von den meisten späteren, zahlreich auftretenden Fassungen weiter begangen, die immer weniger den ursprünglichen Sinn hervorscheinen lassen und dafür eine knappe und oft im Einzelnen geänderte Vulgatform bringen, bei der öfter auch der verwundete Knabe zum verwundeten Mädchen wird. Interessant ist die Tatsache, daß niederländische und deutsche Fassungen des ausgehenden 18. und 19. Jahrhunderts eine ältere Entwicklungsstufe zeigen als zeitlich frühere und damit wertvolle Belege für das auch sonst zu beobachtende Auseinanderfallen von Aufzeichnungszeit und Ursprünglichkeit des Inhaltes geben.

Die 'Zekulo'-Ballade und die Ballade von der 'Brautwerbung'

Eine Studie zu zwei Gottscheer Liedern

Von Erich Seemann.

I. Die 'Zekulo'-Ballade

Hauffen teilt in seinem Werke über die Sprachinsel Gottschee auf S. 299ff. unter Nr. 74 eine Brautwerbe-Ballade mit, die ihm in drei Fassungen bekannt geworden war. Die erste — wir nennen sie **A** — wurde von Tomitsch (wo?), die zweite, mitten im Lied abbrechende [**B**] von Perz in Lichtenbach aufgezeichnet. Eine dritte Version [**C**, Hauffen 74a], von Pettschauer in Göttenitz notiert, mündet in Züge ein, die zu 'Graf Friedrich' gehören, und hat damit den eigentlichen 'Zekulo'-Schluß verloren. **A** und **B**, die zu Beginn neun Zeilen gemein haben, sind von Hauffen zu einer Fassung vereinigt worden. Die einzelnen Fassungen haben folgenden Inhalt:

A. Der Sohn eines Edelmannes möchte heiraten; sein Vater, dem er diesen Wunsch ausdrückt, kennt jedoch kein ebenbürtiges Mädchen. Da weist der Sohn auf die mittlere Tochter des türkischen Kaisers hin. Man ruft die Hochzeitsgesellschaft zusammen und zieht in die Türkei. Sie klopfen beim türkischen Kaiser an und fordern die Braut, erhalten jedoch die Antwort: Sie ist nicht deinesgleichen, sie hat noch viele andere Werber. Drei Ringlein werden (von den Türken) auf ein rotes Tuch gelegt, der Bräutigam muß das richtige auswählen, um zu zeigen, daß er die kennt, die seinesgleichen ist. Er wählt das an Größe mittlere. Nun wird ihm die weitere Aufgabe gestellt, eine goldene Kugel auf einer Stange zu treffen, dann dürfe er die Braut heimführen. Vom Fenster aus sieht die Braut, wie der Bräutigam die Kugel trifft. Sie läuft auf ihn zu und fordert ihn auf, rasch mit ihr in sein Heimatland zu ziehen, was freilich der reiche Zekulo und sein geiziger Vetter Janko nicht gestatten würden; Zekulo würde wohl kommen und sie ihm nehmen. Es bewahrheitet sich: Zekulo kommt und sagt zum Bräutigam: 'Wenn du das Mädchen haben willst, mußt du noch heute eine Leiche sein.' Es kommt zum Kampf; der Bräutigam erledigt sich seines Nebenbuhlers. Nun können sich die beiden ewig angehören.

B. Der Vater entgegnet dem Sohne, der die mittlere Tochter des türkischen Kaisers als von ihm erwählte Braut nennt, wer in die Türkei ziehen wolle, benötige 500 berittene Leute, und wenn er das Mädchen nicht bekomme, würde ihm der Kopf abgehauen. Das Türkenmädchen sieht im Feld eine Nebelwolke; ihr Vater sagt, das dürften ihre Brautleute sein.

C erzählt den Eingang ähnlich wie **B**, nur daß hier das Türkenmädchen dem Vater, der ein Heer anrücken sieht, Auskunft gibt, das werde der Sohn des Edelmannes sein mit den Werbern. Auf den Vorwurf, warum sie ihm nicht früher davon gesagt habe, entgegnet das Mädchen, der Ochse stehe im Stall, Keller und Kasten seien gefüllt. Auch hier muß der Bräutigam eine Probe bestehen, doch anderer Art: Die drei Prinzessinnen werden alle drei gleich gekleidet, und der Bräutigam muß nun die Richtige wählen. Er streckt den Mädchen seinen silbernen Ring entgegen und droht, wenn die Unrichtige danach greife, hacke er ihr die Hand ab. So greift denn nur seine Geliebte zu. Als man tafelt, bittet die Braut den Bräutigam, wenn die Rosse im Springtanz gingen und sie herunterfiele, solle er sie nicht aufheben. Er tut es dennoch; wie er herzuspringt, fährt ihm das Messer aus der Scheide und trifft die Braut ins Herz, daß sie stirbt.

Über die Geschichte dieser Gottscheer Ballade blieb man lange Zeit im unklaren, und ein gewisses Mißgeschick schien ihre längst offen zutage liegenden Quellen nicht erkennen lassen zu wollen. So spricht Hauffen S. 432 davon, daß er eine direkte Parallele nicht habe finden können, schließt jedoch auf slavischen Ursprung, da der Name Zekulo und der Zweikampf der beiden Freier um das Mädchen in dem aus Herders Volksliedsammlung bekannten Liede von der 'Schönen Dolmetscherin' wiederkehrt[1]). Wenn er im Zusammenhang mit letzterem Liede auf eine Abhandlung von Miklosich in den Wiener Sitzungsberichten 103 hinweist, so übersieht er hierbei, daß in eben dieser Abhandlung auf S. 425ff. eine Variante der vermuteten serbokroatischen Quelle aus der 'Spalatiner' Handschrift, allerdings nur im Urtext, mitgeteilt ist. Auch Tschinkel eröffnet die Bemerkungen zu der Zekulo-Ballade, von der er übrigens C abtrennt[2]), in seinem Manuskript mit folgendem Satz: 'Dieses Lied ist zweifellos durch slavische Lieder beeinflußt oder überhaupt slavischen Ursprungs, wenn auch bis jetzt eine entsprechende Quelle nicht gefunden werden konnte.' Er ist geneigt, in ihm eine Umgestaltung des Liedes von der 'Schönen Dolmetscherin' zu sehen. Da er jedoch für die von ihm beabsichtigte Ausgabe Štrekeljs Slovenske narodne pesmi, leider allerdings keine weiteren südslavischen Volksliedsammlungen, genau durcharbeitete, konnte ihm nicht entgehen, daß die freilich sehr zerrüttete Nr. 245 bei Štrekelj 'Modri Sekol junak' ähnliche Freierproben wie die Zekulo-Ballade aufweist; er widmet daher in seinen Anmerkungen auch diesem Liede längere Aufmerksamkeit, ohne sich offenbar völlig darüber klar zu werden, daß er damit eine Variante der eigentlichen Quelle des Gottscheer Zekulo-Liedes in der Hand hielt. Als dann 1929 Marta Kübel in ihrem Buche über das Fortleben des Kudrun-Epos auch auf die Zekulo-Ballade zu sprechen kommt (S. 47), ist sie leider dem durch Tschinkel gegebenen Hinweis nicht weiter gefolgt, wie sie überhaupt zum Schaden ihrer Untersuchungen das slavische Volkslied in keiner Weise berücksichtigt hat. In Anlehnung an Hauffen äußert sie sich daher über die Zekulo-Ballade nur in dér Richtung, daß die Zekulo-Lieder wohl auf Erinnerung an bestimmte historische Vorgänge beruhten, denn es hätten nicht nur Türken christliche Mädchen geraubt, wie dies das Lied Hauffen Nr. 73 schildert, sondern es hätten auch umgekehrt Christen türkische Mädchen entführt. Die Gottscheer hätten zwar selbst kaum solche Raubzüge unternommen, wohl aber ihre serbischen und kroatischen Nachbarn. Bei ihnen sei die Zekulo-Ballade entstanden und dann nach Gottschee gewandert, wo sie den geschichtlichen Charakter verloren und Märchenzüge aufgenommen habe. Daß diese Ausführungen nicht in vollem Umfange aufrechterhalten

[1]) Wenn sich Miklosich a. a. O., S. 459f. über Herders Quelle dahin äußert, daß diese zu den Liedern gehöre, welche von Andrija Kačić-Miošić über volkstümliche Themen im Ton des Volksliedes gedichtet sind, so ist demgegenüber auf neuere Aufzeichnungen der Ballade aus Volksmund zu verweisen, die die Echtheit der Überlieferung bei Kačić-Miošić hinlänglich stützen. Ich nenne Hrvatske narodne pjesme VI Nr. 21 und M. Осветник, Разне српске нар. пјесме (1881), Nr. 21. Die Angabe Marolts in Kočevski Zbornik 1939 S. 278, das Lied habe im erhaltenen Material des serbo-kroatischen Volksliedes keine direkten Grundlagen, ist irrig. — [2]) Er konnte dieser Fassung noch eine 1907 in Gottschee aufgezeichnete Melodie beigeben.

werden können, zeigen die folgenden Seiten. — Bei der Durcharbeitung südslavischer Volksliedsammlungen für das Deutsche Volksliedwerk auf stoffliche und motivische Parallelen zum deutschen Volksliedschatz notierte ich die mir dabei unterlaufenden südslavischen Parallelen zum Zekulo-Liede und entschloß mich, seine Geschichte und die des damit zusammenhängenden Liedes von der 'Brautwerbung' in Ergänzung und Berichtigung der Kübelschen Arbeit und unserer Darstellung in den Deutschen Volksliedern (Nr. 3) für dieses Jahrbuch darzustellen. Als ich, Ende Juni, meinen Aufsatz im ersten Entwurf bereits niedergeschrieben hatte, gelang es mir noch, nach anfänglich vergeblichem Suchen, das im vorigen Jahre erschienene Sammelwerk 'Kočevski Zbornik' aufzutreiben und mit ihm einen umfänglichen Aufsatz von France Marolt, in welchem auf S. 269—289 auch die Zekulo-Ballade behandelt wird. Marolt gibt den Text von Štrekelj Nr. 245 und von Hauffen Nr. 74, Übersetzungen und Inhaltsangaben; seine Bemerkungen zur Geschichte des Liedes sind nur knapp. Das Ziel seines Aufsatzes ist, zum Teil im Gegensatz zur Annahme deutscher Forscher, an Hand einiger ausgewählter Beispiele zu zeigen, daß slovenische Lieder die Quelle für solche der Gottscheer abgegeben haben, was freilich hinsichtlich der Zekulo-Ballade auch die deutsche Wissenschaft von vornherein angenommen und nie bestritten hat. Der größere Teil seiner Ausführungen zu der Ballade verliert sich indes in Angriffe auf die allgemeinen Anschauungen John Meiers über das Wesen des Volkslieds und auf die Grundlagen des Deutschen Volksliedwerkes, gegen die Marolt die Anschauungen und Ergebnisse der modernen französischen sozial-psychologischen Schule (E. Dürkheim-Lévy-Bruhl) ausspielt (vgl. auch S. 187). In solche prinzipiellen Fragen sich einzulassen, ist hier nicht der Ort, aber wir müssen schon jetzt scharfe Verwahrung einlegen gegen die unberechtigten und ungehörigen Anschuldigungen, die Marolt gegen die deutsche Wissenschaft und das deutsche Volk erhebt, und behalten uns vor, später auf sie zurückzukommen. Im übrigen haben die eigentlichen, knappen Ausführungen Marolts zur Geschichte des Zekulo-Stoffes in keiner Weise Änderungen in meinem fertigen Manuskripte bedingt, und ich nehme im folgenden nur in einigen Einschüben anmerkungsweise zu gewissen Unrichtigkeiten oder zweifelhaften Behauptungen in Marolts Ausführungen Stellung.

Meine Ausführungen beruhen auf folgenden, mir bekannt gewordenen Darstellungen des Zekulo-Stoffes in südslavischen (slovenischen, serbokroatischen und bulgarischen) Liedern*[1]).

*) Abkürzungen:

H = Hrvatske narodne pjesme skupila i izdala Matica Hrvatska.
K = Вук Ст. Караџић, Српске народне пјесме. Државно издање. Београд.
S = Сборникъ за народни умотворения, наука и книжнина. София.
Römische Zahlen = Bandzahlen.
Arabische Ziffern: ohne Bezeichnung oder hinter /-Strich weisen auf Nummern der betr. Sammlung.
hinter S. oder Komma = Seitenzahl.
Die von mir gebrauchten Siglen werden in Klammern beigegeben.

[1]) Ich beschränkte mich auf die Fassungen, die mir bei der Durcharbeitung serbo-kroatischer Volksliedsammlungen für unser Archiv bekannt wurden, sowie auf diejenigen, welche ich durch die Bücherei des Archivs und meine eigene feststellen

Jugoslavien.

Krain:

Štrekelj, Slovenske narodne pesmi I/245 (Š). Von der kroatischen Grenze. Deutsche Übersetzung bei Anastasius Grün, Volkslieder aus Krain (Leipzig 1850), S. 107. — Volkskundeinstitut der Glasbena Matica in Laibach, Sign.: bkrz. I, 24b aus Kal in Weißkrain. Unzugänglich und auch dem Inhalt nach mir unbekannt. S. Marolt a. a. O. S. 274[1]).

Serbokroatischer Raum, ohne genauere Ortsbestimmung:

Kačić-Miošić, Razgovor ugodni naroda slovinskoga (Venedig 1756)[2]) = Narodna pjesmarica, izdala Matica Dalmatinska, izdanje sedmo (Agram 1912), S. 143 = В. Витезица, Антологија народне поезије (Београд 1927) S. 362 *(K-M)*. — Г. Геземан, Ерлангенски рукопис (Ср. Карловац 1925) 188 *(EHds)*.

Istrien:

Istarske narodne pjesme (1924) S. 24 Nr. 18 *(Ist)*.

Kroatien und Bosnien:

H I, 584, Fassung Bišćan, Gegend Karlstadt; nur Inhaltsangabe. — H I, 584, Fg. Bunjevac, aus Zrinj; nur Nennung. — H I, 584, Fg. Klarić, Gegend Karlstadt; nur Inhaltsangabe. — H I, 584, Fg. Kovačević, Severin a. d. Kulpa; nur Nennung. — H I, 586, Fg. Strohal, Stative bei Karlstadt; nur Nennung. — H I, 587, Fg. Vrbanić, aus Gospić; nur Auszug. — H I, 584, Fg. Marjanović, aus der Gorna krajina; nur Auszug. — Luka Marjanović, Narodne pjesme (u Zagrebu 1864) 2; das Lied ist verlängert um den Schluß von Markos Hochzeit; vgl. ebda Nr. 1 und K II/55. *(Mar)*. — H I, 585, Fg. Marković, aus Prozor; nur Inhaltsangabe. — H I, 586, Fg. Rakovac; nur Auszug. — K. Hörmann, Narodne pjesme 1[2] (Sarajevo 1933), 180 Nr. 13; aus Sarajevo *(Hör)*. — St. Mažuranić, Hrvatske narodne pjesme, S. 43 *(Maž)*.

Dalmatien und Adriainseln:

N. Tommaseo, Canti popolari illirici, a cura di Domenico Bulferetti (Milano 1913), S. 84, aus Dalmatien. Bruchstückhaft. *(Tomm)*. — Spalatiner Handschrift (18. Jhdt., vor 1776); Abdruck durch F. Miklosich in SBWien 103 (1883), 425 und bei Karaman, Marjanska vila (u Spljetu 1885) S. 260. *(SpHds)*. — H I/70 aus Dalmatien. — H I/71 aus Luka auf Schipan. — H I, 586, Fg. Peričić, aus der Gegend von Zadar; nur Nennung. — H II/362, Fg. Ivančić von der Insel Hvar [Lesina]; nur Auszug. — H I, 586f., Fg. Tommaseo; Variante ohne die Proben und mit Beifügung eines Vilenabenteuers. — В. Богишић, Народне цјесме (Београд 1878) 9 und 26, Mitte 18. Jh., Ragusa, in Langzeilen *(Bog)*. — Vienac uzdarja narodnoga O. Andriji Kačić-Miošiću (u Zadru 1861) S. 128ff. *(Vien)*[3]).

---

konnte. Bei der gegenwärtigen Lage wollte ich fremde Bibliotheken nicht über Gebühr belasten. Aus dem gleichen Grunde mußte ich auch auf das Heranziehen von Zeitschriftenaufsätzen verzichten. Vor allem muß ich der Staats- und Universitätsbibliothek Breslau verbindlichsten Dank für die Übersendung dringend benötigter slavistischer Literatur aussprechen; er gilt ebenso den Universitätsbibliotheken Graz und Leipzig. — [1]) Ob die Glasbena Matica im Besitze weiterer slovenischer Aufzeichnungen ist, die den in Marolts Aufsatz übergangenen Siglen B C und Č entsprächen, vermag ich nicht anzugeben. — [2]) Kačić sammelte Material für sein Werk über die Slaven auf seinen Reisen als apostolischer Gesandter in Dalmatien, Bosnien und der Herzegovina. Siehe Vienac uzdarja, S. IV. — [3]) Als Gewährsmann für diese Fassung wird allerdings S. 243 Aleks. Sandić Vojvodjanin angegeben, doch stammen die Lieder des Vienac im allgemeinen aus Kroatien bzw. von den Adriainseln, so daß es schwer hält, an die Wojwodina als Stammland zu denken; das Lied ist überdies jekavisch.

Herzegovina:
K II/28, die berühmteste Fassung des Liedes, und vielfach nachgedruckt. Ins Deutsche übertragen bei W. Gerhard, Gesänge der Serben, 2. Aufl. (Leipzig 1877), S. 51ff., unter Benutzung einer von Sima Milutinović gefertigten wörtlichen Übertragung; vgl. SBWien 103, 479. — K II/78, vom gleichen Sänger, jedoch stark abweichend; die Aufgaben werden von einzelnen Swaten gelöst, der Bräutigam ist nicht zur Stelle; auch fehlen die Neffen- und Balačko-Episoden.

Slavonien:
S. Jowitsch, Ethnogr. Gemählde der slavonischen Militärgrenze. Wien 1835. S. 92.

Sirmien:
Г. А. Николић, Српске народне песме I (У новом Саду 1888) 42. Die Vorsängerin stammt aus Šašinac; siehe S. 14ff. *(Nik)*.

Mačva:
K VI/36 aus Šabac.

Südjugoslavien (Mazedonien):
Братья Миладиновци, Бѣлгарски народни пѣсни (въ Загребъ 1861) 57; aus Struga am Ochridasee. *(Mil)*. — П. Михайловъ, Български народни пѣсни отъ Македония (София 1924) 297; auf die Proben beschränkt. *(Mih)*. — ebda 365. — S XIII, 104.

Bulgarien.

Nordbulgarien:
S XXV, 89 Nr. 1; Bez. Rustschuk.

Mittelbulgarien:
К. А. Шапкаревъ, Сборникъ отъ български нар. умотворения. Часть пьрва. Отдѣлъ IV (София 1891) S. 31f., Nr. 516; aus Gabrovo. *(Šap)*. — 1 handschr. Fassung aus dem Bez. Kazanlik, zit. S XXXVI, 83 unter Nr. 280.

Ostbulgarien:
Цареградскій вѣстникъ v. 2. VI. 1851, Nr. 37; 'östliche Mundart'. — П. Безсоновъ, Болгарскія пѣсни I/V (1855), 39—45; 'östliche Mundart'. *(Bez)*. — Н. Бончевъ, Сборникъ отъ български народни пѣсни (Варна 1884), 92; Bez. Razgrad. *(Bon)*. — S XII, 71; Ober-Džumaja. — S XXXV, 46, Gegend Schumla; nur Erwähnung.

Südbulgarien (Rhodopen):
S XXXIX, I/141. — S XXXIX, II/65. — S II, 130. — S II, 132. — 3 hdschr. Fassungen werden genannt in S XXXVI, 83 unter Nr. 280. — Ich schließe noch an S VII, 112; die Lage seines Fundortes Bělica gelang mir nicht festzustellen.

Griechenland:
S VI, 55, Gegend von Demirhissar (Siderokastro).

Rumänien (Dobrudscha):
S XXXV/259. — S XXXV/260; nur Auszug.

Sowjet-Union (Bessarabien):
Г. Янковъ, Български народни пѣсни (Пловдивъ 1908) 1. Von der Mutter in Kiew nachgeschrieben. Diese stammt aus Jambol, flüchtete früh nach Bolgrad, später nach Karapča *(Jank)*. — Ähnlich liegen die Verhältnisse wohl bei Л Каравеловъ, Болгарскія народныя пѣсни (Москва 1905) S. 67—70 Nr. 80 = Български книжицн 1859 II/I кн. 3, 106 und кн. 4, 135 Nr. 10. *(Kar)*. — Общъ трудъ (1868), 81 Nr. 1; der Sammler stammt aus Bolgrad *(Ob. trud)*.

Trotz der nicht vermeidbaren Unvollständigkeit dieser Aufstellung geht doch klar aus ihr hervor, daß die südslavischen Parallelbelege zur Zekulo-Ballade sich über ganz Serbien und Bulgarien erstrecken und durch bulgarische Siedler bis in die Dobrudscha und bis nach Bessarabien getragen worden sind. Daß an manchen Stellen die Überlieferung dichter, an manchen spärlicher ist, kann an ungleicher landschaftlicher Aufsammlung liegen. Hier interessiert uns vor allem, die geographisch Gottschee am nächsten liegenden Belege kennenzulernen.

Das Gottscheer deutsche Sprachgebiet reicht im Süden bis annähernd an die Kulpa heran, einem Nebenfluß der Save, der früher in seinem Oberlauf bis etwa Möttling zugleich die Grenze zwischen Krain und Kroatien bildete. Gerade vom Oberlauf der Kulpa sind mehrere kroatische Parallelen zur Zekulo-Ballade überliefert: zwei stammen aus der Gegend von Karlstadt, eine aus Stative bei Karlstadt, einem Dorf, das zu Netratic gehört und damit innerhalb des Bogens liegt, den die Kulpa westlich von Karlstadt auf das Uskokengebirge zu beschreibt; im benachbarten Weißkrain nördlich der Kulpa konnte Marolt eine weitere Fassung aufzeichnen. Noch weiter am Oberlauf der Kulpa, in Severin, wurde die im Wortlaut leider nicht gedruckte Fassung H I, 584 (Kovačević) notiert; diese Niederlassung liegt von Lichtenbach, der Heimat der Gottscheer Variante B, in der Luftlinie nur 15 km entfernt. Die Fassung bei Štrekelj läßt sich leider nicht lokalisieren; sie führt lediglich die Angabe: 'Krain von der kroatischen Grenze.' Sie trägt kroatischen Charakter auf der Stirn; ihre Mundart ist überdies štokavisch. Nach den von Rešetar in den Schriften der Balkankommission, Linguistische Abteilung VIII (Wien 1907) veröffentlichten Karten, die allerdings auf Erhebungen von 1901 fußen, während *Š* bereits 1844 gedruckt wurde, reicht das Štokavische von Süden her nirgends bis an die Kulpa heran mit Ausnahme einer größeren Enklave im Sichelburger Bezirk; vielleicht ist dieser als Heimat von *Š* zu betrachten. Auf alle Fälle hatten und haben die Gottscheer in nächster Nachbarschaft Gelegenheit, die Zekulo-Ballade zu hören[1]).

Zeitlich erstrecken sich die Überlieferungen der noch heute gesungenen Ballade auf über 200 Jahre, stammt doch der erste Beleg aus der sog. Erlanger Handschrift, einer Sammlung serbischer Volkslieder, die nach den Untersuchungen ihres Herausgebers Gesemann um etwa 1720 von einem Beamten in der Vojna Granica (Sissek-Virovitica) nach der Überlieferung mehrerer Sänger angelegt worden sein dürfte. Auch noch zwei andere Überlieferungen reichen ins 18. Jahrhundert zurück: die in Kačić-Miošićs 1756 gedrucktem Razgovor und die in der vor 1776 anzusetzenden Spalatiner Handschrift.

Ich teile hier zunächst einen Überblick über die Gestalt mit, die das serbokroatische Quellied der Zekulo-Ballade in der Erlanger Handschrift

[1]) Marolts S. 276 mit aller Bestimmtheit ausgesprochene und mit einer langen geschichtlichen Abschweifung erhärtete Behauptung, daß die in Weißkrain als Grenzwächter angesiedelten Uskoken die Vermittler des Liedes gewesen seien, hat, falls das Lied in seiner ausgebauten Form bereits im 16. Jahrhundert bestand, manche Wahrscheinlichkeit für sich, läßt sich aber angesichts der vielen Möglichkeiten, wie ein Lied wandern kann, keineswegs mit irgendwelcher Sicherheit beweisen.

zeigt, nicht nur, weil dies die älteste Überlieferung ist, sondern vor allem auch, weil diese Fassung eine Art Vorform für die später reicher ausgestaltete Erzählung darstellt. Daß gerade bei ihr — eben als einer Vorform — die Beziehungen zu dem Gottscheer Liede wenig in die Augen springen, muß zunächst in Kauf genommen werden. Der Inhalt ist folgender:

Cernojević Ivo hat um die Tochter des Königs von Venedig gefreit und sich mit ihr verlobt. Er begibt sich nach Hause, um die Swaten zu sammeln. Kraljević Marko beruft er als Brautführer und noch viele andere berühmte Helden ladet er zur Hochzeit ein. Unter ihnen befindet sich auch Sekula und Janko. Man zieht gen Venedig. Wie der Zug das Meer erreicht hat, sagt Aleksa, der Wegführer: Wenn wir nach Venedig kommen, werden sie uns freundlich empfangen und uns Pferde und Waffen abnehmen; gebt jedoch die Waffen nicht aus den Händen, denn die lateinischen Herren sind klug, und ich fürchte, sie könnten uns hinters Licht führen. Der Rat wird befolgt und die Leute trinken, ohne die Waffen abzulegen. Sodann begibt sich, auf Anregung des Traupaten, Marko zum König und fordert die Braut. Der König verteilt an die einzelnen Swaten reiche Geschenke und übergibt seine Tochter dem Brautführer Marko. Die Swaten begeben sich auf die Heimreise; da sagt die Königin zu ihrem Gemahl: Töricht haben wir gehandelt, daß wir die Tochter weggaben, ohne zu sehen, wem wir sie gaben und ohne zu sehen, ob diese Leute auch als Helden anzusprechen sind. Laßt uns unseren Mohren schicken, das Mädchen den Swaten abzunehmen; möge er es behalten, die Geschenke jedoch unser sein. Der König läßt den Mohren kommen und unterweist ihn entsprechend. Der Mohr legt sich am Wege, den die Swaten ziehen müssen, in Hinterhalt, setzt drei Vilenhäupter auf und wirft einen Wolfspelz über die Schultern. Als die Swaten kommen, bläst er Feuer aus dem Mund, er läßt Donner rollen, der Himmel verfinstert sich. Alle Swaten fliehen in den Wald, nur Marko und die Braut bleiben zur Stelle. Doch auch Marko will fliehen, als das Ungeheuer auf ihn zustürzt; die Braut aber bittet ihn, sie dem Mohren nicht preiszugeben. Als er hört, daß es ein Mohr ist, haut er ihm den Kopf ab. Dieser spricht noch die Worte: Wenn ich gewußt hätte, daß du, Marko, unter den Swaten bist, wäre ich nicht gekommen. Die Swaten danken Marko für seine Tat und ziehen trommelnd und pfeifend mit der Braut nach Hause.

Von den jüngeren Aufzeichnungen steht dieser Fassung am nächsten das bei Karadžić 6 unter Nr. 36 abgedruckte Lied:

Hier bittet der Doge seinen Schwiegersohn Ivo, zu Swaten nur ältere Leute zu nehmen, jüngere würden gern Streit beginnen. Ivo dagegen sammelt die tüchtigsten Recken, die im Angesicht Venedigs zu singen beginnen, ihre Keulen in die Luft werfen und mit den Händen wieder auffangen. Der Doge ist darüber so erbost, daß er schwört, seine Tochter Ružica gar nicht herzugeben, sondern eine Sklavin zu unterschieben, und, als er Ružica dem mit dem Schwerte drohenden Marko doch hat ausliefern müssen, einen dreiköpfigen Mohren ausschickt, sie den Swaten wieder abzunehmen.

Hierher zu stellen ist auch das dalmatinische, in H 1, 586 abgedruckte Lied, das aber dadurch stärker abweicht, daß ein Vilenabenteuer eingearbeitet ist:

Auf dem Weg nach Venedig vergnügen sich die Swaten im Velebitgebirge mit Sprung und Steinstoßen; Milin — so heißt hier der Bräutigam — übertrifft alle; eine Vila, die dies sieht, schießt ihn mit ihrem Pfeil ins Herz. Nach der Trauung verabschiedet sich Milin in dem Gefühl, sterben zu müssen, von der Schwiegermutter mit den Worten: 'Lebe wohl, du wirst mich nicht mehr sehen', worauf diese dem Dogen schwerste Vorwürfe macht, daß sie ihre Tochter ins Unbekannte an einen Unbekannten weggegeben haben. Der Diener Belavera muß nun sein Feuerdrachenhaupt aufsetzen und die Braut zurückholen, wird aber von Marko niedergehauen, der außerdem durch zwei Falken jene Vila fangen läßt, die Milin ins Herz geschossen hatte; er schlägt sie so lange mit seiner Keule, bis sie mit Heilkräutern Milin wieder gesund macht.

Sucht man diese Ballade der Erlanger Handschrift und ihre jüngeren Varianten in einen weiteren Zusammenhang einzuordnen, so fällt es nicht schwer, diesen zu finden. Gerade das serbische Volkslied kennt eine Unmenge Gesänge, die die oft dramatischen Ereignisse anläßlich der Hochzeitsfeierlichkeit irgendeines bekannten Helden schildern. Unter ihnen gibt es eine besondere Gruppe, die das nämliche Handlungsschema wie unsere Ballade aufweist. Dieses kann folgendermaßen umrissen werden:

Der Held freit in der Ferne um ein Mädchen, erhält es zugesagt und verlobt sich mit ihm. Er beredet den Hochzeitstermin und zieht daraufhin heim, die Swaten zu sammeln. Gewarnt vor einer drohenden Gefahr lädt er besonders kampftüchtige Leute[1]). Bei den Schwiegereltern wird gefestet, werden Geschenke getauscht; dann wird die Braut übergeben. Auf dem Rückmarsch verlegen Wegelagerer oder ein zweiter Freier dem Zuge den Weg, und, wenn es nicht gelingt, die Braut durch eine List durchzuschmuggeln[2]), entbrennt ein harter Kampf, bis nach vielem Blutvergießen die Widersacher erledigt sind und dem Brautpaar der Weg zu dem neuen Heime offensteht[3]).

Wenn es angebracht ist, auf eine unserer Ballade besonders nahestehende Ausarbeitung dieses Schemas hinzuweisen, so sei noch Karadžić 2 Nr. 86 genannt, ebenfalls ein Lied über eine Hochzeit (ženidba):

Auch hier ist der Schwiegervater König von Venedig und bittet, zu Swaten keine Serben zu nehmen, die trunk- und händelsüchtig seien, sondern Griechen und Bulgaren. Aber ein Brief der Schwiegermutter heißt den Bräutigam, nur Serben zu laden, denn die Lateiner seien alte Betrüger. Stojan Popović — so heißt hier der Bräutigam — handelt dementsprechend. In Venedig verläuft alles gut; die Swaten werden reichlich beschenkt. Auf dem Rückmarsch treffen sie im Gebirge einen Recken; er trinkt Wein, den ihm die Vila in goldenem Becher kredenzt, und ißt dazu die Zukost, die sie ihm reicht. Er springt auf und fordert von den einzelnen Swaten die Geschenke, die sie in Venedig erhalten hatten. Sie geben sie ihm kampflos. Marko, der auch hier Brautführer ist, will nur seine Keule ihm reichen, nicht auch das geforderte Pferd und die Braut, schlägt aber dann dem Lateiner mit der Keule zwischen die Augen, daß diese ihm aus dem Kopfe springen. Dann haut er dem Riesen den Kopf ab. Den Swaten stellt er die Geschenke zurück.

Was der Vorform, wie sie durch die Erlanger Handschrift und die ihr nahestehenden jüngeren Lieder vertreten wird, ihr besonderes Gesicht innerhalb des eben skizzierten 'Ženidba'-Types verleiht, ist der Umstand, daß der dem Bräutigam auflauernde Gegner die Braut nicht aus eigenem Antrieb zu rauben sucht, sondern hierin im Auftrag der Brauteltern handelt, die bedauern, die Tochter — und vielleicht auch die Geschenke — weggegeben zu haben. Manche Züge der Vorform sind jedoch Wandergut, das sich auch in anderen serbokroatischen Liedern findet, so die Hervorhebung der Schlauheit der Lateiner[4]), die Bitte des Gastgebers, gewisse Leute nicht zum Festmahl mitzubringen[5]) und die Anweisung an die Swaten, die Waffen im Hause der Braut nicht abzulegen[6]).

Eben dieser 'Vorform' fehlt jedoch ein in allen übrigen und auch in den Gottscheer Varianten sich findender hervorstechender Zug: Der Bräutigam bekommt vom Schwiegervater die Erfüllung bestimmter Auf-

[1]) Vgl. K II/86. 91; K VI/37; Петрановић, Српске народне пјесме. Књига трећа (1870) Nr. 50. 57. — [2]) Осветник a. a. O. Nr. 22; K III/72. — [3]) Петровић, Српске народне пјесме. Епске пјесме (1867) Nr. 22. 33; ders., Књига трећа (1870) Nr. 34 sind außerdem zu vergleichen. K I/718 in Form einer Vogelhochzeit. — [4]) Vgl. z. B. H VI/91. — [5]) Marjanović, Narodne pjesme (1864), Nr. 10. — [6]) K II/51.

gaben auferlegt, bei deren Nichterfüllung ihm die Braut auch nicht übergeben wird oder es gar seinen Kopf kostet. Mit diesem Motiv treten wir in ein anderes Erzählschema hinüber, das schon die mittelalterlichen Spielleute für ihre Epen benutzt haben[1]) und das auch im Volksmärchen vertreten ist, in das Schema des typischen 'Brautwerbemärchens'[2]). Es kann folgendermaßen umrissen werden:

Ein König hört von einer wunderschönen Prinzessin, die irgendwo in der Ferne wohnt; er entbrennt in Liebe zu ihr und sucht sie zu erringen. Ihre Hand wird jedoch nur dem gewährt[3]), der eine Reihe von schwierigen, oft mit Lebensgefahr verbundenen Aufgaben löst[4]). Ihre Bewältigung gelingt dem König, der sich des Beistandes von ihm irgendwie verpflichteten Wesen zu erfreuen hat. Eine fröhliche Hochzeit lohnt die Mühen.

Um auch in diesem Falle es nicht beim Schematischen bewenden zu lassen, sei aus dem Bereich des bulgarischen Volksliedes auf eine Ausgestaltung verwiesen, die mit der Zekulo-Ballade noch dadurch eine besondere Verwandtschaft zeigt, daß die handelnden Personen hier wie dort dieselben sind. Das Lied stammt aus der Gegend von Ohrid (südliches Jugoslavien) und steht bei den Miladinovci unter Nr. 145:

Es schildert, wie Kraljević Marko mit seinem Sohn Sekula zum Lateinerkönig reitet, dessen Tochter mit Sekula vermählt werden soll. Der Schwiegervater verlangt aber von Sekula zunächst die Erfüllung von drei mit Lebensgefahr verbundenen Aufgaben: mit einem Mohren zu kämpfen, in einen heißen Backofen zu kriechen und von jenseits des Schwarzen Meeres drei goldene Äpfel zu holen. Jedesmal erweist sich Sekulas Pferd als guter Berater und Helfer. So löst Sekula die Aufgaben, erhält die Braut und ungezählte Schätze.

Eine den späteren Vollformen der Zekulo-Ballade adäquate Ausarbeitung des Brautwerbungsmärchens im Liede läßt sich nun ebenfalls nachweisen. Allerdings kann ich sie nicht aus dem südslavischen Volksliedschatz beibringen, sondern muß dafür den rumänischen heranziehen. Wir finden dort folgendes Lied, das in deutscher Übertragung bei A. Franken, Rumänische Volkslieder und Balladen (Danzig 1889) auf S. 122ff. zu lesen ist:

Alexander Lăpuşnean, Hospodar der Moldau, sitzt finsteren Blickes auf seinem Throne. Da naht, licht wie der Sonnenschein, sein Sohn Bogdan, beugt die Knie vor ihm und bittet: 'Vater, gib mir die Tochter Liteans, des reichen Renegaten, zur Gattin; sie hat mir vor allen gefallen, und nach ihr seufzt mein Herz.' Lăpuşnean ist freudig einverstanden und gibt dem Sohn hundert Krieger als Hochzeitsgäste mit. Sie reiten zu Litean. Als dieser die Schar kommen sieht, schließt er die Tore und höhnt: Wer mein Töchterchen freien will, muß über die Mauer setzen und selbst öffnen. Bogdan vollbringt es. Da heißt ihn Litean staunend und lächelnd über Tuchballen setzen; Bogdan spornt sein Roß und fliegt darüber; das Tuch verteilt er unter sein Gefolge. Nun werden als dritte Probe drei an Wuchs und Gestalt ganz gleiche Mädchen ihm gezeigt, und er soll erkennen, welches die Braut ist. Er läßt seinen Ring auf den Teppich fallen, die Braut solle ihn an ihren Finger stecken; er habe aber ein scharfes Schwert, das nach einem Mädchenhaupt sich sehne. Zwei der Mädchen rühren sich nicht; die Braut kniet auf den Teppich und steckt sich den Ring an. Da küßt er sie auf die Augenlider und trägt sie in seinen Wagen. Begleitet von Ehren-

[1]) Einen Vergleich der berühmtesten serbokroatischen Variante zur Zekuloballade mit der Werbung um Brünhilde führt M. Simanović im Archiv für slav. Phil. 36 (1916), 92—96 durch; er beruht stark auf einer Arbeit Chalanskijs im Русскій филол. Вѣстникъ 31 (1894), 108ff. — [2]) Vgl. HWBMärchen 1, 316ff. — [3]) H 331. 335 in FFC 108. — [4]) Ebda H 310. 900.

jungfrauen und hundert Kriegern als Gästen eilen sie heim, wo eine glänzende Hochzeit gefeiert wird.

Irgend einmal muß ein Sänger auf den Gedanken gekommen sein, in das 'Ženidba'-Lied, wie es rein noch in der Erlanger Handschrift vorliegt, ein solches auf dem Brautfahrtmärchentyp beruhendes Lied einzuarbeiten. Das Hauptgewicht wurde dabei auf die neu eingefügten Züge, eben die am Hofe des Schwiegervaters abzuleistenden Tüchtigkeitsproben, gelegt. Dem Typus des Brautfahrtmärchens entsprach es durchaus, wenn dem Bräutigam ein Helfer zur Seite gegeben wurde, der die Aufgaben für ihn löst. Diesem haften aber ebensowenig übernatürliche Züge an, wie den Aufgaben selbst; er wurde ihm beigegeben in Gestalt eines Neffen, der, ungeladen und unerkannt mitziehend, als verachteter Gast doch der einzige ist, der die Aufgaben zu lösen vermag und damit den Bräutigam, seinen Oheim, aus der Gefahr rettet: der Verwandte ist des Verwandten nächste Hilfe. Freilich ließen sich die beiden Erzählschemen nicht restlos verschmelzen: Nach dem 'Ženidba'-Typ sind Braut und Bräutigam bereits verlobt und alle Hochzeitsformalitäten festgelegt, nach dem Brautfahrtmärchen muß der Freier durch zu bestehende Proben sich des Mädchens erst würdig erweisen. Es befremdet jedoch, wenn in dem aus der Verschmelzung der beiden Erzähltypen hervorgegangenen Liede der Bräutigam, als er die ihm schon anverlobte Braut abzuholen kommt, sie nun auf einmal nicht bekommen soll, wenn er nicht zuvor bestimmte Aufgaben besteht, ja sogar im Falle des Nichtbestehens mit dem Leben bedroht wird[1]). Andererseits will der Versuch, dem Bräutigam die Braut auf dem Heimwege wieder abzunehmen, die Hauptepisode des Ženidba-Liedes, nach glückhafter Erledigung aller geforderten Aufgaben und damit restlos erbrachtem Würdigkeitsbeweis nicht mehr recht verständlich wirken. Diese Fugen dienen zum Beweis, daß die Vollform des Zekulo-Liedes tatsächlich durch ein Ineinanderschieben zweier ursprünglich selbständiger, auf zwei verschiedenen Erzähltypen beruhender Lieder zustande kam.

Welche Gestalt hierdurch erreicht wurde, sei an der Inhaltsangabe der umfänglichsten und zugleich am besten erzählten[2]) Variante, dem berühmten Liede von 'Duschans Hochzeit' (K II/28) vergegenwärtigt:

Der Serbenzar Stjepan hält brieflich um die Tochter Roksanda des Königs Mijail an und erhält sie zugesagt. Er sendet nun seinen Vezier Todor nach Leđan in Italien, der Residenz des Schwiegervaters, die Hochzeit zu verabreden, das Mädchen zu beschauen und ihr den Ring anzustecken. Todor wird freundlich empfangen und bewirtet; er bringt seinen Auftrag vor. Bezüglich der Swaten äußert der König den Wunsch, Stjepan möge seine Neffen Vukašin und Petrašin zu Hause lassen: sie seien Raufbolde. Als es dunkel ist, wird Todor die Braut zugeführt; er zieht den mit Edelsteinen besetzten Goldring hervor; die Steine erleuchten das Gemach, und der Vezier erkennt, daß die Braut schöner als eine Vila ist. Am anderen Morgen reist er zurück

[1]) Jow. — [2]) Die Fassung stammt aus dem Munde des weitaus besten Sängers, den Karadžić je antraf, des Tešan (Gavrilović) Podrugović (s. Bd. IV, S. V). Er stammte aus dem Dorfe Kazanac im Gacko (Herzegovina). Ursprünglich Kaufmann, erschlug er in der Notwehr einen Türken, ging darauf unter die Haiducken und flüchtete als solcher nach Serbien, wo er sich in größter Armut durchschlug. In der Karwoche 1815 — Tešan mochte damals nicht viel älter als 40 gewesen sein — schrieb ihm Karadžić eine Anzahl Lieder nach. Er hat ihm in Bd. I (S. XVI) und Bd. IV (S. VIf.) ein menschlich schönes Denkmal gesetzt.

SHL
WITHDRAWN

nach Prizren und erstattet dem Zaren Bericht, der wütend ist, daß der üble Ruf seiner Neffen schon so weit sich verbreitet hat. Mit 12000 Swaten begibt er sich auf Fahrt. Bei Vucitrn erblicken die Neffen den Brautzug, wundern sich, übergangen worden zu sein, und befürchten, die verschlagenen Italiener könnten ihren Oheim ums Leben bringen, wenn er in der Not keinen verwandtschaftlichen Beistand habe. Ihre Mutter rät, den jüngsten Bruder, den heldenhaften Miloš, der im Gebirge Schafe hütet, zu benachrichtigen und ihm zu schreiben, sie sei auf den Tod krank. Miloš eilt nach Hause und erfährt, weshalb man ihn kommen ließ. Er wird aufs prächtigste ausstaffiert, bekommt jedoch einen Bauernmantel übergeworfen und eine Pelzmütze aufgesetzt, daß er aussieht wie ein schwarzer Bulgare und ihn nicht einmal die Brüder mehr kennen. Man rät ihm, den Swaten zu sagen, er habe den Dienst bei Radul-beg verlassen, da dieser nicht gezahlt habe; nun hoffe er bei ihnen auf ein Stück Weißbrot und einen Becher Rotwein. Die Swaten nehmen ihn gern auf. Auf dem Ritt überkommt ihn nach Hirtengewohnheit der Mittagsschlaf; da drängt sein Roß bis vor den Zaren, der nur mit Mühe seine Wojwoden abhalten kann, daß sie den Bulgaren verprügeln. Als Miloš erwacht, gibt er dem Roß die Sporen; es springt drei Lanzen weit nach vorn und vier in die Höhe; aus Maul und Nüstern sprüht es Feuer. Drei profitgierige Zuschauer wollen ihm das Roß abhandeln und schließlich mit Gewalt nehmen, erhalten jedoch von dem listigen Miloš Keulenschläge, daß sie sich überschlagen. Als Miloš in der Schenke zu Leđan keinen Wein erhält, haut er dem Wirt drei Zähne aus und bedient sich selbst. Anderen Morgens verkünden die Herolde, der Zar müsse einen Zweikampf mit einem Kämpen des Königs bestehen, sofern er heil heimkehren und die Braut heimführen wolle. Nur der in seinem Aufzug verspottete Miloš wagt den Kampf, und es gelingt ihm, den Gegner in die Flucht zu schlagen und ihn an das Stadttor anzuspießen. Eine zweite Aufgabe wird gefordert: drei Pferde, auf deren Rücken Schwerter aufgerichtet sind, müssen übersprungen werden. Wiederum wagt Miloš sich an die Aufgabe und zwingt sie. Eine dritte Aufgabe wird verlangt: Auf dem höchsten Gebäude der Stadt wird eine Lanze errichtet, auf deren Spitze ein goldener Apfel steckt. Miloš vollbringt den geforderten Meisterschuß, den Apfel durch einen Ring hindurch zu treffen. Nun führen die beiden Söhne des Königs drei Mädchen gleichen Antlitzes und gleicher Gewandung heraus; der Zar soll Roksanda herausfinden. Er will zuerst Todor die Aufgabe überlassen, doch lehnt dieser ab. Wiederum erbietet sich Miloš: er kenne jedes einzelne seiner 20000 Schafe, er werde auch Roksanda erkennen. Er tritt vor die Mädchen, wirft Mantel und Mütze ab, und steht nun vor ihnen in Scharlach und Seide, in seinem Metallschmuck strahlend wie die Sonne. Er breitet den Mantel ins Gras und schüttet Ringe, Perlen und Edelsteine auf ihm aus; dann spricht er, Roksanda möge zugreifen; tue es aber eine andere, so werde er ihr die Arme abhauen. Da blicken die beiden außenstehenden Mädchen das mittlere an; dieses, Roksanda, schaut zu Boden, krempelt die Ärmel hoch und nimmt die Kleinodien. Miloš führt die drei dem Zaren zu. Nun wird zum Aufbruch gerufen und die Swaten kehren heim. Ein Stück außerhalb der Stadt erzählt Miloš, König Mijail ernähre schon sieben Jahre lang den Woiwoden Balačko, damit dieser die Swaten zersprenge und Roksanda zurückführe. Er kenne ihn: er habe drei Köpfe, einer speie blaue Flammen, einer kalten Wind. Er wolle zurückbleiben und ihn erwarten. König Mijail hatte auch gleich nach dem Abmarsch der Swaten Balačko zu sich gerufen und ihn aufgefordert, Roksanda den Serben wieder abzunehmen. Nachdem ihm diese zum Geschenk gemacht wurde, eilt er mit 6000 Reitern dem Hochzeitszuge nach. Miloš, durch ein Bärenfell vor den Flammen und Eisstürmen seines Gegners geschützt, haut diesen mit der Keule nieder und bringt seine Köpfe dem Zaren, wofür er 1000 Dukaten erhält. Bei Vucitrn verabschiedet er sich vom Zaren, ihn als Oheim anredend. Da erkennt dieser, wer ihm beigesprungen ist, und preist die Mutter, die einen solchen Sohn geboren hat.

Nachdem wir nun einen Überblick darüber gewonnen haben, von welchen Quellen gespeist sich unsere Ballade in mehrfachem schöpferischem Akte formte und wie sie heranwuchs, sind nunmehr ihre Einzelzüge zu prüfen, und ist außerdem das Verhältnis der Gottscheer Lesarten zu den slavischen Varianten festzustellen. Wir betrachten zunächst die Personen des Liedes.

Der Bräutigam wird, vorab in bulgarischen Fassungen, öfters nur mit einem einfachen Namen (Boiu, Vălčo usw.) bezeichnet, als ein nicht weiter bekannter Mann aus dem Volke. Häufiger jedoch — und dies wird das Ursprüngliche sein — ist er eine Gestalt aus der, wenn auch oft sagenhaft umgeformten Geschichte; das Lied wird in einen volksbekannten Zusammenhang gestellt und gewinnt damit von vornherein das Interesse des Hörers. Da es sich in unserem Falle um ein Lied auf Grundlage novellistischer und märchenhafter Motive handelt, nicht auf Grund geschichtlicher Begebenheiten, findet eine Anknüpfung an die verschiedensten historischen Persönlichkeiten statt, und es kann hier nur das Wichtigste hervorgehoben werden. In der soeben gerühmten Fassung K II/28 ist die Bräutigamrolle dem Zar Stjepan zugedacht[1]) und damit einem der weitestschauenden Herrscher auf dem serbischen Throne (1331—1355), der im Jahre 1346 in Skoplje zum Zaren der Serben, Griechen, Bulgaren und Albanesen gekrönt wurde. Tomm, SpHds und Vien schließen sich dieser Lesung an; auch Bălg. kniž. nennen einen Stefan als Bräutigam. Der in der Erlanger Hs. sowie bei K VI/36 und Nik als Bräutigam genannte Cernojević Ivo führt nach Žabljak, in die Nähe des Sees von Skutari. Wenn in einer anderen alten Quelle (Bog 9 und 26) der König von Ofen, also von Ungarn, die Brautfahrt unternimmt, so führt uns das in den kroatisch-ungarischen Zyklus, in welchem eine Hauptrolle Sibinjanin Janko spielt; er tritt in den genannten Varianten als Helfer dem König von Ofen zur Seite und löst die gestellten Aufgaben für diesen. Wir finden ihn als hervorragende Gestalt unter den Swaten unter anderem auch in EHds, K VI/36 und Tomm, alles Fassungen, die eine Vorstufe unserer Ballade ohne gestellte Aufgaben vertreten. Bei der Beliebtheit dieses Helden ist es kein Wunder, daß er in einer beträchtlichen Anzahl von Fassungen die Rolle des Bräutigams selbst spielt, sei er nun ausdrücklich als Sibinjanin Janko[2]) oder auch als Woiwode Janko[3]) bezeichnet. Dieser 'Janko von Sibinj' (Hermannstadt) ist der aus einem siebenbürgisch-rumänischen Geschlechte stammende ungarische Heerführer, Türkenbekämpfer und spätere Reichsverweser Johannes Hunyad (1387—1456). Kraljević Marko ist Bräutigam in der Kontaminationsfassung Mar, König Šišman ist es bei Mil, König Petăr in Ob. trud und Jank, Zar bzw. König Miloš in S II, 130 u. 132.

Die Gestalt des Helfers, fast durchweg als Neffe des Bräutigams gedacht, wird gern als verkannter Dümmling gekennzeichnet; so spricht die Fassung Mih 365 von einem 'törichten Schäfer' (овчарь будалина), bei S XXXV/260 ist Ivanču Kuzarču im Wald aufgewachsen und völlig unwissend; ähnlich erzählt Nik von Rada aus Kratovo, der, einen Monat alt, den Vilen übergeben und von ihnen aufgezogen wurde, ohne ein Dorf, eine Кirche kennenzulernen, aber im Glauben an den wahren Gott. Am weitesten nach dieser

[1]) St. Stanojević hat in Прилози проучавању народне поезије (1934), 6ff. den wenig überzeugenden Versuch unternommen, nachzuweisen, daß sich in K II/28 zum mindesten gewisse Erinnerungen an Vorkommnisse bei der zweiten Vermählung des Kaisers Manuel von Byzanz (1060) spiegelten. Den Aufsatz von Nestor: Женидва Душанова у светлости историје in: Жена и свет 12, 6 kenne ich nur dem Titel nach. — [2]) H 1/70; H I, 584 (Bunjevac), 585 (Marković); Ist. — [3]) H 1, 584—7 (Fassungen Bišćan, Klarić, Marjanović, Peričić, Vrbanić). Nur Janko: ebda S. 586 (Strohal).

Richtung verläuft sich die Schilderung bei Karavelov: Mihalčo ist Schweinehirte, verlaust und voll Nissen, so daß seine Tante, die Königin Milica, Ekel vor ihm erfaßt. Anderwärts ist das rauhe, ungeschlachte Wesen freilich nur Verkleidung. Mirče bei Mil wird hinwiederum als Jüngling von besonderer Heldenkraft gezeichnet. Sie zeigt sich darin an, daß der Wipfel der Tanne, unter der er schläft, bei seinem Atmen sich senkt und hebt. Über Miloš, der bei K II/28 als Helfer des Zaren Stjepan auftritt, ist zu sagen, daß sein Geschlecht, die Voinoviće (siehe Z. 81)[1]) aus der südlichen Herzegovina stammt; sein Vater Voin ist für die erste Hälfte des 14. Jahrhunderts zu belegen. Daß in der Mehrzahl der Fassungen, in denen Sibinjanin Janko Bräutigam ist, sein im Volksbewußtsein so eng mit ihm verbundener Neffe Sekula die Helferrolle übernommen hat, ist verständlich.

Ein gleiches Schwanken wie bei der Person des Bräutigams zeigt sich auch hinsichtlich der Person des Schwiegervaters und der Braut, doch herrschen zwei Vorstellungen vor: Der Kreis um K II/28 (siehe auch Tomm, H I/71 und Karaman) spricht vom König Mijail bzw. dem Ban von Leđan. Diese Stadt, dem Namen nach, wie angenommen wurde, nach Polen weisend[2]), lebt nur in der Vorstellung der Liederdichter; der Sänger von K II/28 glaubt sie im Lateinerland, also in Italien, liegend. Vom Lateinerland reden auch andere Fassungen, so Nik, Hör, H 1/170 und Š. In S VII wohnt die Braut in der Stadt Alatin; das Mädchen heißt gelegentlich selbst Latinka (H 1/70), Latinjanka (H 1,586, Fass. Strohal) oder sie ist die Tochter des Königs Latinin (Mil); noch näher bezeichnet wird der Schwiegervater in H I, 584 (Fass. Marjanović), K VI/36 und Vien als der Doge von Venedig. Wenn, wie oben betont, durch die Verschmelzung beider Erzähltypen der Charakter der Schwiegereltern in ein etwas zweideutiges Licht gerückt wird, so paßt die Lokalisierung der Geschichte im Lateinerland zu der Volksauffassung, die sich im orthodoxen Serbien von den römisch-katholischen, kulturell fortgeschrittenen Italienern gebildet hatte: sie galten als klug und verschlagen; ja die Fassung K II/28 spricht in Z. 112 von ihnen geradezu als von 'alten Betrügern'. Daß man ihnen nicht trauen darf, sprechen auch andere Varianten klar aus. Gelegentlich kommen auch noch andere Lokalisierungen vor, so in bulgarischen Liedern (S XXXV/259f., Kar) die nach der Balkanbergstadt Kotel; nach den Langzeilenfassungen Bog 26 u. 9 ist die Braut die Schwester des Bans von Kruševo in serbisch Mazedonien, nach Maž ist sie die Tochter des Königs von Ägypten, nach Jow die schöne Janja von Temesvár. Doch fallen diese Sonderzüge nicht ins Gewicht.

Wie verhalten sich nun die Gottscheer Texte in ihrem Personenbestand gegenüber den slavischen Varianten? Als Bräutigam wird hier ein 'Edelmannssohn' genannt, ohne daß ihm sonst noch eine nähere Bezeichnung

---

[1]) Siehe auch H I/71 und S. 587; SpHds. Vgl. H. Аврам Поповић: Војновићи у народним песмама и Војновићи у историји нашега народа. Глас са Звечана 6, I, 3. — [2]) Vgl. St. Novaković, Burg Leđan und die Polen in serb. Volksdichtung. Vgl. ferner Д. Костић in Прилози проучавању народне поезије 4 (193f.), 21f., der in 'König Mijail' einen Sammelbegriff für verschiedene Angehörige der venezianischen Familie Michiel sieht.

oder ein Name beigelegt würde. Er ist eine Figur, die auch in anderen Gottscheer Liedern sich findet: eine Variante der später noch zu behandelnden Ballade von der Brautwerbung (DVlder 3, Fass. 2), wo er vermutlich einen Königssohn (kraljič) der Quelle ersetzt hat, kennt ihn, ferner das Lied Hauffen Nr. 78 — slavische Fassungen bieten an seiner Stelle meist einen Hirten[1]) —; außerdem finden wir ihn auch im Kehrreim von Hauffen Nr. 111. Es liegt also eine Typisierung vor. Daß ihr aber auch im Gottscheer Liede selbst noch eine ältere Stufe zugrunde lag, sehen wir aus einer Stelle im späteren Verlauf der Ballade: als der Edelmannssohn die ihm gestellten Aufgaben bewältigt hat, klagt die Braut 'Gea, viər mi pəhent in dein Heimotlond, Dar reichə Zekulo bil mi et luən, Shein vetr et, Janko, dar geizigə Mon'. Der Sänger war sich also noch bewußt, daß Janko und Sekula in der Ballade eine Rolle spielten; aber, nachdem sie durch den Typisierungsprozeß aus ihrer eigentlichen Stellung als Bräutigam und Helfer verdrängt waren, setzte er sie an der Schlußepisode der Ballade an, obgleich hier, dem Balačko von K II/28 entsprechend, nur ein einziger, auf die Rückgewinnung der Braut ausgehender Gegner Platz hatte. Tatsächlich betätigt sich ja im Gottscheer Liede nur Zekulo als solcher, und von Janko ist weiterhin gar nicht mehr die Rede. Der Sänger erinnerte sich auch noch, daß Janko und Sekula miteinander verwandt sind, hält sie jedoch für Vettern. Der deutsche Siedler in der Gottschee stand begreiflicherweise den Gestalten des serbokroatischen Heldenliedes fern, können wir doch selbst im slovenischen Erzähllied bereits eine starke Einschränkung der im serbischen Liede so reich entwickelten Welt von Heldengestalten beobachten. In dieser Stufe: Janko als Bräutigam, Sekula als Helfer, stehen, soweit sich dies bei der Tatsache, daß uns eine Anzahl Fassungen nur im Auszug bekannt sind, feststellen läßt, am nächsten die Varianten Š, K-M, Ist, H I, 584 (Fass. Bišćan, Klarić und Marjanović, auch Strohal, wo aus Sekula ein Mikula wurde), also bis auf den landschaftlich nicht genau einweisbaren Kačić-Miošić alles Lieder aus der Gottschee benachbarten Gegenden: Istrien, Krain und Karlstadt in Kroatien.

Schwiegervater ist in den Gottscheer Fassungen der Türkenkaiser. Keine einzige slavische Variante, soweit mir diese bekannt wurden, spricht hiervon, selbst der slovenische Text bei Štrekelj nennt noch richtig den 'klugen Lateiner' (modri Latinjane). Da Slovenien, und mit ihm das Gottscheer Land, lange und heftig unter den Einfällen und Raubzügen der Türken zu leiden hatte, spielen diese im slovenischen Erzähllied eine ungemein häufige Rolle; Štrekelj bietet eine lange Reihe von Balladen, in denen die Türken genannt werden, nur zwei dagegen (Nr. 35 und 36), welche die Venezianer nennen. So scheint das Gottscheer Lied, das auch sonst noch von den Türken und ihrem Kaiser zu berichten weiß[2]), eine Typisierung fortgesetzt zu haben, die sich bereits in ihrer unmittelbaren slavischen Umwelt angebahnt hatte. – Auch die Braut hat im Gottscheer Liede keinen Namen, und wir finden auch im Hinblick auf sie eine Formel ein-

[1]) Стоиловъ, Показалецъ Nr. 277. Ђорђевић, Српске народне мелодије. Јужна Србија. Nr. 213. — [2]) Hauffen, Nr. 73.

getreten: sie wird als die mittlere von drei Töchtern bezeichnet[1]). Keine einzige slavische Fassung spricht hiervon, wohl aber findet sich die Formel innerhalb des Gottscheer Liedschatzes auch im Lied von der Brautfahrt (siehe unten) und dem vom Katzenpfötchen (Hauffen 95)[2]) sowie in dem den Gottscheer Zekulo-Varianten sehr nahestehenden *A 109719[3]).

Nach der Untersuchung über die Personen wenden wir uns nun der Handlung des Liedes zu.

1. Die Einleitung.

Zu beachten ist, daß in den einzelnen Gottscheer Varianten der Handlungsverlauf bis zum Eintreffen im Türkenland mit starken Unterschieden geschildert wird; andererseits finden sich Beziehungen im Wortlaut zu anderen Balladen, so vor allem zwischen der Lichtenbacher Fassung und Hauffen 95; dazu kommen die schon genannten Beziehungen zur Ballade von der Brautfahrt (DVlder Nr. 3) und zu *A 109719.

a) Das Gespräch um die Verheiratung.

Mehrfach wird im serbokroatischen Volkslied dargestellt, wie der Sohn mit der Mutter die Frage seiner Verheiratung erörtert. Als Beispiel diene K II/55:

Kraljević Marko sitzt mit seiner Mutter beim Abendessen; diese klagt, sie sei nun zu alt, um richtig für ihn sorgen zu können. Marko erzählt ihr, neun Königreiche

---

[1]) HWBMärchen 1, 412 f. Anm. 13. In dem Liede H I/33 hat der Doge von Venedig 3 Töchter, deren jüngste sich den Bewerbungen des Schlangensohnes zugänglich zeigt. — [2]) Slovenische Parallele: Štrek. Nr. 718—722. — [3]) Dieses *A 109719 kann nur deshalb nicht der Zekulo-Ballade zugerechnet werden, weil ihm gerade die für den 'Zekulo'-Stoff charakteristischen Züge fehlen. Wie **C** mündet es in 'Graf Friedrich' ein, jedoch in viel ausgedehnterem Maße. Marolt, der freilich nur **C** kennen konnte, führt S. 278 dessen Schluß auf 'Mlada Breda' zurück und leugnet die von mir und John Meier in JbfVf 5, 28ff. festgestellte Beziehung dieser slovenischen und anderer slavischer Balladen zu 'Graf Friedrich'. Daß Marolt freilich an den Grundlagen unseres Beweises verständnislos vorübergeht, zeigt schon sein Ausspruch, der Zug der bösen Schwiegermutter, der in den slavischen, nicht aber in deutschen Liedern sich finde, sei uns ungelegen. Ich verweise demgegenüber auf JbfVf 5, 28ff. und im übrigen auf Tschinkel als unparteiischen Kritiker, der in seinen Bemerkungen zu Nr. 196 seines Manuskriptes über 'Mlada Breda' sagt: '... dafür beruht dieses slov. Lied von der ‚unglücklichen Braut' in letzter Linie zweifellos auf der Ballade vom Grafen Friedrich.' Ob der Schluß von **C** und *A 109719 unmittelbar auf Kenntnis der deutschen Ballade oder nur mittelbar auf der slov. Umformung, zu welcher Auffassung Tschinkel neigt, beruht, läßt sich schwer entscheiden; man müßte hierzu außerdem sämtliche Varianten von 'Mlada Breda' kennen. Ich beschränke mich hier auf einen Bericht über den Schluß von A 109719. Als man dem Bräutigam And'rle die Braut zugeführt hat, bückt er sich nach einem Treibrütlein, wobei ihm Messer und Gabel herausspringen und der Braut gerade ins Herz dringen. Zu Hause fragt And'rles Mutter, warum die Braut so bleich sei; And'rle fordert für sie ein Bett, da sie weit gereist und müde sei. Man führt die Braut in die Schlafkammer, der Bräutigam begibt sich zur Hochzeitsgesellschaft und heißt sie essen und trinken; er wolle nach der Braut schauen. Er findet sie tot und stirbt gleichfalls. Man begräbt sie zu beiden Seiten der Kirche; Rose und Rebe, die aus ihren Gräbern wachsen, umschlingen sich über der Kirche. — Der äußere Anlaß zur Verwundung ist also hier ein anderer wie in **C**; das 'Treibrütlein' spielt auch im Elsberger (DVldr Nr. 59) eine Rolle. Daß der Bräutigam, nicht die Braut, ums Bett für diese bittet, findet sich in einigen Fassungen von Mlada Breda.

habe er durchreist, als zehntes das Türkenland, aber wo ein Mädchen für ihn gewesen wäre, hätten keine Verwandten für sie sich gefunden, wo diese vorhanden gewesen wären, wäre kein Mädchen für ihn gewesen. Nur am Hofe des Königs Šišmanin habe er ein Mädchen für sich gefunden und gute Freunde für sie, die Mutter; nun solle sie ihm die Wegzehrung richten, er werde um das Mädchen anhalten. Die Mutter backt denn auch Zuckerkuchen, und am nächsten Tage reitet Marko weg[1]).

Ein ähnlicher Erzählmodel mag sich in Hauffen 95 spiegeln, wo die Mutter ebenfalls dem jungen Hans das Mittagessen bereiten muß, als er sich aufmacht, seine Werber zu suchen, wennschon das Gespräch über die Braut fehlt und die Bitte an die Mutter, das Frühstück zu richten, auch sonst noch in mancherlei Zusammenhängen im Gottscheer Volkslied auftritt[2]). In unserer Ballade wird das Heiratsgespräch zwischen Sohn und Vater geführt: der Sohn bittet, ihn zu verheiraten; der Vater antwortet, er wisse keine seinesgleichen[3]), da rückt der Sohn mit dem Geständnis heraus, der türkische Kaiser habe eine solche. Auch für diese Gestaltung lassen sich serbische Parallelen beibringen. So erzählt z. B. K III/6, wie Grujo, als Mundschenk beim Gelage sich betätigend, seinem Vater Starina Novac Vorwürfe macht, daß er ihn noch nicht verheiratet habe, worauf dieser erwidert, drei Jahre habe er nach einem Mädchen für ihn gesucht, in dessen Verwandtschaft er zugleich einen guten Freund und Zechgenossen gefunden hätte; aber wo das eine vorhanden, habe das andere gefehlt; er könne ihm nur ein Mädchen nennen, das aber schon ein anderer gefreit habe. In dem Liede Nr. 20 bei M. Osvetnik: Разне српске народне пјесме (1888) hat ebenfalls der Vater ergebnislos alle Städte und Länder durchreist, um ein Mädchen für seinen Sohn Tadija zu finden; da stellt sich heraus, daß dieser bereits selbst seine Wahl getroffen hat. Wenn die Gottscheer Lieder zu Beginn ein ganz analoges Gespräch zwischen Vater und Sohn über dessen Verheiratung bringen, so ist dazu zu bemerken, daß keine slavische Variante der Zekulo-Ballade ein solches bringt und auch nicht bringen kann, da sie ja alle von der Voraussetzung ausgehen, daß die Wahl bereits getroffen und das Verlöbnis schon vollzogen ist. Da das betreffende Motiv außerdem der deutschen Ballade im übrigen völlig fremd ist, müssen wir schließen, daß der Gottscheer Sänger zu Beginn seiner Quelle gar nicht gefolgt ist, sondern zu Wandergut gegriffen hat, wie es ihm aus anderen serbo-kroatischen Liedern in Art der von uns soeben angezogenen geläufig war.

b) Der Ritt zu den Brauteltern

In **C** wird der Ritt mit einer einzigen Zeile abgetan, auch **A** ist sehr knapp. **B** dagegen spricht von 500 Werbern, die der Sohn zusammenbringen muß, von denen die einen weiße Pferde und weiße Gewänder, die anderen rote Pferde und rote Gewänder haben müssen. Gleiches findet sich in Hauffen 95, nur noch ausführlicher: hier werden vier Farben auf-

[1]) Vgl. auch B. M. Glavić, Nar. pjesme. Zbirka II (1897), 83 (Nr. 5). — [2]) Vgl. Hauffen 21, 64f., 94, 119; VldrLdsch 24/15. — [3]) Wenn in den Gottscheer Fassungen der Vater dem Sohn antwortet 'I kenn, i bois dein gleichə et', so kehrt diese Formel, wie wir noch unten S. 63 sehen werden, ganz ähnlich auch in der Gottscheer Ballade von der Brautwerbung wieder und hat hier eine direkte Entsprechung in einer slovenischen Parallele.

geführt: grau, schwarz, rot und weiß. Auch *A 109719 spricht von fünfhundert Werbern mit roten Mänteln und braunen Rossen. Das Sammeln der Swaten ist eine in den slavischen Liedern gern und in allen Einzelheiten beschriebene Angelegenheit; was der Gottscheer Text bringt, erinnert jedoch stilistisch in der eintönigen Wiederholung des gleichen typischen Motives lediglich in anderer Farbe an Bauernornamentik. Auch das folgende Stück, wie die Braut Ausschau hält und die Swaten wie einen Nebel daherziehen sieht, ist typische Formel, die ihre Parallele in manchen südslavischen Liedern[1]), jedoch nicht in einer Variante gerade unserer Ballade findet. Was durch den Umstand, daß die Erinnerung an den helfenden Neffen völlig verblaßt ist, an reizvollen Motiven ausfiel, soll hier nicht näher dargestellt werden; ein Vergleich mit den oben mitgeteilten Inhaltsangaben (vor allem mit K II/28) stellt dies jederzeit klar. So hat in diesem Stück eine starke Verarmung und Typisierung stattgefunden, und nur e i n Zug hat noch eine unmittelbare Beziehung zu den slavischen Vorlagen: die Warnung, daß dem Sohn der Hals abgehackt werde, wenn er die Braut nicht erringe. So droht z. B. in H I/70 der Schwiegervater, wenn die geforderten Aufgaben nicht gelöst würden, könnte der Bräutigam Latinka weder wegführen noch seinen Kopf behalten, und ähnlich heißt es in H I/71, S VII, Tomm, Nik, Hör. Auch daran darf erinnert werden, daß in einigen Fassungen der helfende Neffe die Befürchtung ausspricht, der Brautzug könne dem Oheim den Kopf kosten (K II/28, Z. 113; K-M Z. 23; in H I/71 spricht der Bräutigam selbst die Befürchtung aus, um den Kopf zu kommen).

2. Die Aufgaben.

Die Lösung der dem Freier gestellten Aufgaben stellt die markanteste und eindrucksvollste Szene der Ballade dar; sie ist daher auch verhältnismäßig fest. Das zeigen auch die Gottscheer Fassungen, in denen diese Szene gegenüber allen anderen noch am meisten Relief bewahrt hat. Da die Fassung der Erlanger Hds. noch der Vorstufe, der reinen Ženidba, angehört, sind unsere frühesten Belege für diese Szene Kačić und die zwei Varianten bei Bogišić. Ersterer ist 1756 gedruckt, letztere sind in der Handschrift, aus der Bogišić druckte, datiert mit Ragusa 1758, doch liegen unter Umständen ältere Vorlagen zugrunde. Beide Fassungen sind in durchlaufenden Langzeilen verfaßt, sind Bugaršticas. Die Aufgaben sind hier in einen anderen als den gewöhnlichen Rahmen gestellt: Sibinjanin Janko, Brautpate im Brautzug des Königs von Ofen, ist wütend, daß sich unter den Swaten auch sein und des Königs Feind[2]), der alte Despot Đurađ von Semendria, befindet; am liebsten möchte er ihn umbringen. Der König rät jedoch zu einer anderen Rache, die Janko, nachdem er in Kruševo die gestellten Aufgaben bewältigt und so seinem König die Braut hat erringen helfen, auch ausführt: als der Brautzug auf dem Rückweg an Semendria vorbeikommt,

[1]) Vgl. DVldr 2, 228, Anm. 3. Sollte Einfluß von 'Mlada Breda' vorliegen, wie auch in dem Umstand des Hereinspielens der Türkei (doch ist in 'Zekulo' nicht der Bräutigam, sondern der Brautvater Türke), so reicht doch weder diese Ballade noch 'Graf Friedrich' für all die anderen Züge der Einleitung als Quelle aus. — [2]) Đurađ nahm Janko einst gefangen, als dieser verwundet von Kosovo kam; siehe Bog Nr. 10.

wo ihn von der Mauer Durads Gattin mit anderen Matronen der Stadt beschaut, da packt er Durad am Bart und schlägt ihn vor aller Augen. Die Aufgaben[1]) selbst bestehen (nach Bog. 9) im Treffen eines goldenen Apfels auf der Stadtmauer, dem Springen über zwölf Pferde, wobei man dem letzten in den Sattel springen muß[2]), sowie dem Erkennen der Braut aus zwölf gleichen Mädchen[3]), wobei Janko seinen Rock ablegt, zwölf Ringe darauf streut und mit gezogenem Schwert droht, nur die Braut dürfe zulangen. Diese Dreiheit der Aufgaben ist für das Märchen das Stilgerechte[4]). Die bei Bog sich findende Zusammenstellung ist auch in anderen serbokroatischen Varianten geläufig: bei K-M, Tomm, Mar, Maž, Hör, Jow, H I/70, I, 584, II, 262. Die Zahlen variieren natürlich; der Apfel steckt meistens auf einer Lanze, wird auch (Mil, Bon) durch einen Ring ersetzt, und das Springen über die Pferde ist gelegentlich dadurch gefährdet, daß Messer auf ihren Rücken aufgerichtet sind. Gegen das Dreiheitsgesetz verstoßen nur wenige Fassungen: einmal K II/28, wo den genannten Aufgaben noch ein Kampf mit einem besonders bestellten Krieger vorausgeht, ein Motiv, das bei SpHds an Stelle des Sprunges getreten ist, auch in K II/78 anklingt und in S XXV als einzige Aufgabe auftritt[5]). Vier Aufgaben kennen sodann auch Nik und S II, 130: die vierte besteht im Austrinken (dreier) Becher Weins[6]); hiervon wissen ferner S XXXIX/I, Jank und — mit Umbildung — H I/71. Bei Š sind nicht Pferde, sondern drei Lanzen zu überspringen. Bulgarische Fassungen kennen auch das Überspringen und Öffnen geschlossener Tore (Jank, Šap, S II, 130 und vgl. 132, S VII und XXXIX/I; s. auch die oben mitgeteilte rumänische Variante), sowie, und mit Vorliebe, das Überspringen von Wagen, die, zur Gefährdung eines schlechten Springers, mit Dorngestrüpp beladen sind[7]). Mil hat statt des Sprunges die Aufgabe, drei Äpfel hinsichtlich ihres Jahrgangs zu bestimmen, was dadurch gelingt, daß man sie in ein Glas mit Wasser wirft und sieht, ob sie schwimmen oder zu Boden sinken.

In den Gottscheer Varianten sind die Aufgaben aufgespalten. Der Sprung fehlt ganz. Der Schuß nach dem Apfel ist in **A** erhalten, wobei eine goldene[8]) Kugel auf einer Stange den Apfel auf der Lanze ersetzt; in bäuerlicher Weise wird nach dem Ziel geworfen, nicht mit Pfeilen geschossen. Dem Herausfinden der Braut begegnen wir dagegen in **C**, freilich ohne die eindrucksvollen Züge, daß der zuvor verachtete Held seinen Mantel ablegt, in vollem Glanz nun vor den Mädchen steht, die Ringe ausschüttet und mit dem Schwerte droht: Der Bräutigam streckt den Mädchen einfach seinen Ring entgegen und droht, der Unrechten die Hand abzuhacken.

[1]) Die Annahme, daß die Erweiterung des 'Zekulo'-Stoffes um die Aufgaben durch die Bugaršticas veranlaßt wäre, ist deshalb wenig wahrscheinlich, weil diese Aufgaben in ihnen mit dem übrigen Inhalt kaum verzahnt und offensichtlich anderswoher genommen sind. — [2]) Vgl. noch Ch. Diehl, La société byzantine à l'époque des Comnènes (1929), 87. — [3]) Siehe dazu Bolte-Polívka 2, 28; HWBMärchen 1, 136, Anm. 31; H 324. — [4]) HWBMärchen 1, 303, Anm. 4. — [5]) Das von Chalanskij in Русскій филол. Вѣстникъ 31 (1894), 99f. zitierte, aus den mir unzugänglichen Nar. pjesme (Neusatz 1883) Nr. 6 stammende und zu unserem Kreise gehörende Lied kennt neben Steinwurf und Sprung als Freierprobe ebenfalls den Kampf mit einem dreiköpfigen Mohren. — [6]) Trinkleistung als Freierprobe: H 1142. — [7]) Vgl. dazu auch Bončev Nr. 113 (Stechpalmen). — [8]) Aus Gold ist der Apfel in K II/28, H I/71, H II, 362, Bog 9.

Das Ausbreiten des Mantels und Ausschütten der Ringe findet jedoch einen Widerhall in **A**, doch ist die Szene umgedreht worden: Die Türken breiten ein Tuch aus und legen drei Ringe darauf; der Bräutigam soll den rechten erkennen.

3. Der Kampf mit dem Brauträuber.

Die Schlußepisode gehört zu dem am wenigsten festen Bestand der Ballade; sie fehlt, soweit sich dies übersehen läßt, in einer beträchtlichen Anzahl von Fassungen, vor allem in den bulgarischen (z. B. S II, VI, XXV, XXXV, XXXIX/I und II, Jank, Šap, Min, Mil[1]). Freilich eine so ausführliche bulgarische Fassung wie Karavelov (Randlage!) kennt sie[2]). Doch fehlt die Szene auch Š, K-M, Hör und Ist. Bei SpHds läßt sich noch beobachten, wie ein solches Schwinden vor sich geht. Hier sagt Miloš, als er Roksanda dem Oheim übergibt, eigentlich hätte er das Mädchen als Gattin verdient. Doch wollten sie sich nach Hause begeben, dort sei der Woiwode Palaško, der habe weiter als er den Stein geworfen, als sie miteinander die Schafe hüteten; er sei ein besserer Held. Damit schließt das Lied. Daß es sich hier tatsächlich um eine entschwindende Erinnerung an die Brauträuberepisode handelt, geht daraus hervor, daß dieser in K II/28 Balačko heißt. Da die Episode zum festen Bestand des genannten 'Ženidba'-Typs gehört, müssen wir diejenigen Fassungen, die sie nicht kennen, für unvollständig halten. Der durch die drei obengenannten, der Vorform angehörigen Fassungen berichtete Zug, daß der Brauträuber durch die Schwiegereltern ausgesandt wird, findet sich auch in Vien, wo der Mohr schon zweimal die Braut zurückgeholt hat, und in H I/71, wo Lizanka Planinka von sich aus bittet, die schöne Latinka holen zu dürfen; das sei nun schon das zehnte Mal, und ob er sie diesmal zur Frau bekomme. Mit letzterem Versprechen wird in K II/28, H I, 584 (Marjanović) und Mar der Brauträuber gefügig gemacht. Auch bei Karavelov wird der Mohr durch Leute aus der Heimat der Braut ausgesandt. Demgegenüber fallen die Fassung Tomm, in der Haiducken, und H I/72, in der als Mönche verkleidete Hirten den Brautzug überfallen, nicht ins Gewicht. Die Person des Räubers wird in den meisten Fällen als Mohr gekennzeichnet, der übernatürliche Kräfte walten lassen kann. In H I, 584 (Marjanović) setzt er neun Köpfe auf, aus dem Mund fährt Sturm, aus den Nüstern Feuer, aus den Augen Blitze; in H I, 586 (Rakovac) erhebt sich der Mohr auf großen Flügeln und sperrt seinen Rachen auf: die obere Kinnlade reicht in die Wolken, die untere schleppt auf der Erde. Zwölf Zungen reckt er hervor. Verblaßt ist die Szene in Nik: Als der Brautzug durch den Wald reitet, leckt auf der einen Seite eine Flamme, auf der anderen ächzt etwas[3]). Roksanda beruhigt die Swaten: es ist eine unschädliche 'Klugheit', die ihre Brüder ausführen. Bemerkenswert ist noch ein Zug bei Karavelov: als

---

[1]) Mil hat einen neuen Schluß gebildet: Mirče, der Helfer, raubt eine der Gespielinnen der Braut und lädt bei der Rückkehr, als er sich dem Onkel zu erkennen gegeben hat, diesen zu seiner, Mirčes, Hochzeit ein. — [2]) Aus Chalanskij a. a. O. S. 106 ersehe ich, daß auch in der mir unzugänglichen Fassung Kačanovskij (westbulg.) die Swaten von einem Wojwoden Balašin überfallen werden. — [3]) Vgl. dazu in der gleichen Sammlung Nr. 63, Z. 145ff., 201f.

der Mohr auf Mihalčo mit der Keule einhaut, sagt dieser: 'Beißt mich ein Floh?' Unter dem Schlag Mihalčos geht der Mohr in drei Teile.

Nur die Gottscheer Fassung **A** bringt unsere Episode[1]), da **C** in den 'Graf Friedrich'-Schluß einmündet. Daß der Sänger die Personen verwechselte und dem Brauträuber den Namen seines Gegners, des hilfreichen Neffen, beilegte, wurde schon oben betont. Auch sonst ist vieles unklar geworden. Wohl sagt die Braut zu ihrem Bräutigam, sie wollten rasch in seine Heimat sich begeben, da der reiche Zekulo und der geizige Janko versuchen würden, sie ihm zu nehmen; es klingt das wie eine Erinnerung an den von einigen slavischen Fassungen betonten Umstand, daß der Mohr bereits mehrmals die Braut wieder zurückgeholt hat. Was aber der eigentliche Grund hierfür ist, wird nicht ausgesprochen. Hauffens Auslegung S. 431, Zekulo habe ältere Rechte und wolle deshalb die Braut nicht ziehen lassen, hält gegenüber den slavischen Vorlagen nicht stand. Der Zekulo des Gottscheer Liedes hat alle übernatürlichen Züge seines Vorbildes abgestreift. Sein Widersacher ist — eine Folge der Personenverwechslung — der Bräutigam selbst, nicht der helfende Neffe; das in den slavischen Fassungen vielfach betonte Motiv vom Wert der Verwandtenhilfe mußte damit fallen. Der Handlungsverlauf ist auch insofern unklar geworden, als sich zwischen Zekulos Drohung und dem Kampf mit ihm ein Stück Reise einschiebt. Von dem Verhalten der Swaten beim Zweikampf wird nichts erwähnt, der Sänger scheint ihre Anwesenheit vergessen zu haben. Das Lied schließt mit einer Formel, durch die Braut und Bräutigam zum Ausdruck bringen, sie würden sich nun auf ewig angehören.

Wir überblicken nun die Geschichte der Ballade und vermögen die Stellung der Gottscheer Fassungen innerhalb ihrer Überlieferung zu beurteilen. Die schon von anderer Seite geäußerte Vermutung, das Lied sei slavischen Ursprungs, hat sich voll bestätigt: es ist aus der Vorstellungswelt des serbokroatischen Heldenliedes erwachsen. Zurückgewiesen werden muß jedoch die früher geäußerte Meinung, es spiegelten sich in ihm irgendwelche geschichtlichen Ereignisse wieder: sein inhaltlicher Grundriß geht vielmehr auf weitverbreitete, rein novellistische Erzählschemen zurück, und es ließ sich feststellen, in welcher Weise diese zur endgültigen Grundform unserer Ballade zusammengeschossen sind. Da in jenem südslavischen Raum schöpferisches Gestalten unterm Singen noch bis in jüngste Zeit lebendig war, zeigen die einzelnen slavischen Fassungen im Rahmen des einmal gegebenen Handlungsverlaufes vielfach starke eigenschöpferische Züge. Das Lied hat sich verbreitet über den ganzen südslavischen Raum, von der Adria bis ans Schwarze Meer; es ließ sich zeigen, daß die Gottscheer Fassungen mit solchen slavischen am nächsten verwandt sind, die ihnen auch landschaftlich am nächsten stehen, zwar nicht mit der einzigen aus Krain veröffentlichten bei Štrek., welcher die Schlußepisode fehlt, sondern mit nordkroatischen von den Ufern der Kulpa.

Die Gottscheer Fassungen zeigen starke Züge der Zerrüttung, eine Untermischung mit fremden Bestandteilen und eine Aufspaltung wesentlicher

[1]) Marolts Annahme S. 278, der Schluß der Fassung Tomitsch sei eigenständig und habe kein Analogon in den slovenischen und serbo-kroatischen Liedern, verkennt, daß ein solches tatsächlich sich findet.

Motive auf die Einzelvarianten, so daß ein Verständnis ihres Inhaltes vielfach erst durch einen Vergleich mit den slavischen Parallelen gewonnen wird. Ein solcher führt jedoch gleichzeitig zum Erkennen dessen, was als Eigenart der Gottscheer Formung angesprochen werden muß: Sie erwächst mit Naturnotwendigkeit aus den völlig anderen Lebensbedingungen des Liedes bei den deutschen Siedlern. Während im serbokroatischen Raum die volksmäßige Liedkunst zu einer erstaunlichen Höhe sich entwickelt hatte mit dem Kern einer von berufenen Sängern in anschaulicher Schilderung vorgetragenen nationalen Heldenpoesie, liegt das Lied in Gottschee durchaus in fraulicher Pflege; wird es wohl auch als etwas über dem Alltag Stehendes mit Ergriffenheit erlebt, so ist es doch Lebenszierde einer Bevölkerung, die durch schwere Bauernarbeit, Hausindustrie und Wandergewerbe mühsam ihren Lebensunterhalt erwirbt. Unbewußt wird durch diese andere soziale Umwelt die kriegerisch-aristokratische der Vorlage umgefärbt und werden Züge der eigenen Lebensformen eingeführt. Von der 'Line' aus hält die Braut Umschau, dem herkömmlichen Ort, an dem die Braut die Werber erwartet[1]), nach Gottscheer Brauch klopfen die Werber am Haus des Brautvaters an und sprechen dabei: Gebt heraus die Liebe mein[2])! Auf bäuerliche Verhältnisse deuten die Worte der Braut: der Ochse ist im Stall, der Wein im Keller, der Weizen im Kasten. Auch die Schlußzeilen von **A** klingen fast wie eine deutsche Trauformel. Prunk und ritterliches Gebaren sind völlig abgestreift. Noch bemerkenswerter und einschneidender als diese Umfärbungen ist jedoch die Wendung weg von der anschaulich, einmalig charakterisierenden Schilderung hin zur typisierenden Darstellung. Sie umfaßt Personen und ihre Eigenart, für deren nationale Bedeutung man kein Verständnis haben konnte; sie setzt an Stelle bezeichnender, oft reizend erfundener Einzelzüge typische Schilderungen und Situationen und greift, wo man sich anläßt, breiter zu werden, zum Mittel der wiederholenden, rein ornamentalen Formel. In formeller Hinsicht zeigt **A** insofern noch eine weitere Annäherung an deutsche Gestaltung, als hier nach anfänglicher Reimlosigkeit der Endreim durchgeführt wird.

So sehen wir, wie der Gottscheer Siedler trotz Übernahme des Liedes aus einer fremden Welt es dem eigenen Wesen und eigenen Empfinden anzupassen versucht.

II. Die Ballade: 'Brautwerbung'.

Mehrfach schon mußten wir auf eine weitere Brautfahrtballade Bezug nehmen, die teilweise wörtliche Übereinstimmung mit der Zekulo-Ballade zeigt. Sie ist im Deutschen Volksliedwerk als Nr. 3 unter der Überschrift 'Brautwerbung' behandelt.

Auch sie ist im deutschen Raum nur aus der Gottschee belegt, und zwar in vier Fassungen. Der Inhalt der ersten (**A** aus Bühel) ist folgender:

Dem am frühen Morgen des Weges ziehenden Grafensohn begegnet ein Krämer und fragt ihn, wohin die Reise gehe. Der Grafensohn entgegnet, er möchte sich verheiraten, aber in der ganzen Welt sei nicht seinesgleichen. Der Krämer verweist ihn auf des Königs mittleres Töchterlein; der Grafensohn antwortet, schon dreimal habe

[1]) Hauffen S. 79; dazu **C**, Z. 14, doch verkehrt. — [2]) Vgl. Hauffen S. 80.

er um sie angehalten, sei jedoch abgewiesen worden. Der Krämer will sie ihm verschaffen und erhält Silber und Gold als Lohn in Aussicht gestellt. Er macht sich ein Schifflein, und als des Königs Töchter kommen, sagt er: wer einkaufen will, muß ins Schifflein treten. Als die mittlere eintritt, gibt er dem Schifflein einen Schwung, und es fliegt dahin. Der Grafensohn sagt: dreimal hast du mich abgewiesen, nun bist du selbst gekommen.

In Fassung **B** aus Innlauf ist der Bräutigam ein 'Eltmashühn' (offenbar verderbt aus 'Edelmannssohn'); Schwiegervater ist der türkische Kaiser. Der Krämer hält spornstreichs um 'Franz-Gearizle' an und erhält von ihr sogleich das Jawort, - obgleich sie doch den Edelmannssohn schon dreimal abgewiesen hatte. Die Aufforderung zum Einkauf fehlt: sie steigt mit ihm ins Schiff. Als sie mitten im Meere sind, sagt sie zu ihm: 'Wenn du mich für dich entführst, springe ich sofort ins breite Meer', und das, obgleich sie ihm doch freudig das Jawort gegeben hatte. Er aber tröstet: ich führe dich für den Edelmannssohn. Dieser spottet ihrer: dreimal hast du mich abgewiesen, nun bist du mir selber ins Haus gelaufen. Und mit der Krücke jagt er sie die Treppe hinunter. — Die dritte Fassung **C** (aus Lichtenbach) hat die Personen verwechselt: Bräutigam ist der Krämer, der Grafensohn geht für ihn werben(!). Das Schifflein ist durch ein rot bemaltes Wägelein ersetzt. Der Grafensohn heißt die mittlere Königstochter einfach herauskommen und setzt sie auf sein Gefährt. Er führe sie dem Krämerlein zu, gibt er auf Frage an. Als die beiden sich sehen, lachen sie sich an; und doch hatte sie dem Krämer dreimal einen Korb erteilt. — In der vierten unveröffentlichten Fassung **D**, 1938 in Tschermeschnitz von W. Tschinkel aufgezeichnet (*A 155480) ist der Bräutigam wie in **A** ein Grafensohn. Ein Krämer will dem Abgewiesenen behilflich sein. Er fährt mit seinem Schiff nach jenseits des Meeres zu den Prinzessinnen, legt seinen Kram aus und stößt ab, als die mittlere darin klaubt. Aussprache zwischen Krämer und Prinzessin wie in **B**.

Als die Ballade seinerzeit für das Volksliedwerk bearbeitet wurde, fehlte uns der Überblick über die südslavischen Volksballaden, sonst hätten wir auf die Parallele K V/709 hinweisen müssen, die von dem uns nun schon genugsam bekannten Sibinjanin Janko und seinem Neffen Sekula folgendes erzählt:

Janko ist wütend und gibt Sekula als Grund an, daß ihm Gašpar das hübsche Mädchen weggefreit habe. Sekula heißt den Onkel ein Schiff kaufen und es mit allerlei Waren füllen: mit Leinwand, Gold, rosenfarbiger Seide, glänzenden Spiegeln, was eben junge Mädchen gern kaufen; er werde dann nach Sebeniko fahren. Mit Freudentränen geht der Onkel auf den Plan ein. In Sebeniko verkündet ein Ausrufer, solange Sebeniko stehe, seien noch keine solchen Waren feilgeboten worden. Jankos Mädchen langt an, hinter ihr neun Jungfräulein, die ihr Schleppe und Ärmel tragen, über ihr ein Taubenschwarm, daß die Sonne ihr Gesicht nicht verbrennt. Sie tritt ins Schiff und fordert Gold und Seide, um für ihren Traupaten ein Hemd zu sticken; Janko habe um sie gefreit, Gašpar sie ihm aber weggefreit. Sekula heißt sie auslesen. Bis sie das Gold ausgewählt hat, ist das Schiff mitten im Meer. Da windet das Mädchen Rockstoß und Ärmel hoch, um ins Meer zu springen. Sekula aber packt sie an der Schulter und sagt, er sei kein Grieche, sondern Sekula; er wolle sie seinem Onkel Janko zuführen. Dieser beschenkt seinen Neffen reichlich.

Außer dieser serbischen Variante ist neuerdings noch eine slovenische, den Gottscheer Liedern noch näher stehende Parallele bekannt geworden. Sie ist abgedruckt bei Joža Glonar: Stare žalostne (v Ljubljani 1939)

S. 84—88[1]). Sie ist bereits vor 100 Jahren, nämlich am 13. August 1838, von einem Unbekannten in Laibach nach einem Eisenarbeiter aufgezeichnet worden; in Štrekeljs Gesamtausgabe fehlt sie. Der Inhalt ist folgender:

Unter der Burg geht der junge Spielmann spazieren, im Fenster der Burg steht der junge Königssohn. Der Spielmann fragt den Prinzen, warum er sich so lange nicht verheirate, und dieser erwidert: Schon längst hätte ich es getan, aber auf der Welt ist keine meinesgleichen. Meinesgleichen ist nur die junge Meljavšica; sieben Jahre habe ich um sie gefreit und jedes Jahr siebenmal, aber die junge Königstochter hat mit mir nur Spott getrieben. Der Spielmann erwidert: Wenn Ihr mir hundert Kronen zum Lohn gebt, bringe ich sie Euch heim. Der Prinz verspricht diese. Darauf der Spielmann: Macht mir ein Schifflein und darin eine neue Krambude mit allerlei Bändelein und Kränzlein, auch eine goldene Glucke mit Küchlein. Als der Spielmann unter der Burg der Meljavšica angelangt ist, steht diese im Fenster und sagt: Kommt, Mutter, unter der Burg ist ein Schiff mit einem Kramladen, darin Bändelein und Kränzlein und eine goldene Henne mit Küchlein; auch ein junger Spielmann geigt. Die Mutter warnt: das sind keine Spielleute, sondern deine Verräter (feretarji). Aber die Prinzessin will trotzdem zum Schiff. 'Ich werde neun Knechte und zehn Mägde mit mir nehmen, die werden mich schützen, daß mich die Verräter nicht verraten werden.' So geht sie und kramt in den Waren; auch die goldene Henne mit den Küchlein liest sie aus. Unterdessen spielt der Spielmann prächtig auf; Knechte und Mägde fangen an zu tanzen und vergessen auf ihre Herrin. Der Spielmann stößt das Schiff ab. Als sie mitten im Meere sind, sagt Meljavšica: führst du mich für dich, so schütze mich aufs beste; führst du mich aber für den jungen Königssohn, so springe ich lieber ins tiefe Meer. Als sie unter der Burg des Prinzen angelangt sind, steht dieser im Fenster und spricht: 'Sieben Jahre habe ich um dich gefreit und jedes Jahr siebenmal, und du hast Spott mit mir getrieben; nun bist du gekommen, dich anzubieten'.

Wenn wir dieses slovenische Lied zunächst für sich betrachten und von dem Hauptmotiv, der listigen Entführung auf dem Kaufmannsschiff, auf das wir später noch genauer eingehen müssen, absehen, so können wir feststellen, daß es auch in Beimotiven Verwandtschaft mit anderen slovenischen Liedern aufweist. So finden wir die Eingangsszene, nur mit Personenwechsel, auch in der eine Episode aus der Salomonlegende (vgl. unten) behandelnden Ballade 'Mlada Zora'[2]): Hier jagt der junge König unter der Burg der jungen Zora, die dort im Fenster steht und von hier aus den Jäger anredet[3]). In der 'Zora'-Ballade findet sich außerdem der Zug, daß das Mädchen auf den guten Schutz vertraut, den ihr ihre neun Knechte und zehn Mägde gewähren[4]). Die Schlußpointe unserer Ballade, der Triumph des Mannes, daß das Mädchen nach vergeblichem siebenjährigem Freien nun von selbst gekommen ist, findet sich ganz ähnlich auch in der Ballade Štrek. Nr. 90, Zeile 35ff.; entsprechend wird auch im Eingang von Štrek. 90 von dem vergeblichen Freien je siebenmal in sieben Jahren gesprochen. Bezüglich der goldenen Henne mit den Küchlein kann auf ein serbokroatisches Lied bei B. M. Glavić, Narodne Pjesme, zbirka 2 (1897), 54 verwiesen werden: dort wird dem König von Leđan bei der Rücksendung seines ausgelösten Sohnes ein Speisetisch als Geschenk überreicht, auf dem eine Henne aus Gold gegossen ist und um sie herum zwölf

[1]) Der Akademska založba in Laibach sei auch an dieser Stelle für das Geschenk des Buches an das Deutsche Volksliedarchiv bestens gedankt. — [2]) Š 114; Glonar S. 70 vom gleichen Gewährsmann, der auch die Meljavšica gesungen hat. — [3]) Ähnliche Eingangsszenen finden sich auch im serbokroatischen Lied, z. B. Bog Nr. 33. — [4]) Die Fassung Š läßt noch zwölf ihr Schatten spendende Pfauen über ihr schweben, wozu K V/709 zu vergleichen ist.

Küchlein. Motivisch ist also die slovenische Ballade durchaus im südslavischen Volksliedschatz verankert.

Wie ist nun ihr Verhältnis zu den Gottscheer Fassungen? Über die Personen ist folgendes zu sagen. Statt des Königssohnes (kraljič) im Slovenischen bietet Gottschee ohne allzu bedeutenden Unterschied einen Grafen- oder Edelmannssohn; was letzteren anlangt, so wurde über sein häufigeres Vorkommen in Gottscheer Liedern bereits oben anläßlich der Zekulo-Ballade gesprochen. Wichtiger sind die Unterschiede bezüglich des Entführers: im Slovenischen ist es ein allerdings Handel treibender Spielmann, in Gottschee ein reiner Krämer. Daß Spielleute in Verbindung mit dem Motiv der listigen Entführung auf dem Kaufmannsschiff auch sonst vorkommen, werden wir später noch sehen; ein Krämer (der nach **C** mit dem Wägelchen umherzieht) mag den Gottscheern besonders nahegelegen haben mit ihrem früher reich entwickelten eigenartigen Hausierhandel. Die Braut ist, wie das meist in slovenischen Liedern der Fall ist, in der slavischen Variante mit Namen genannt, es fehlt jedoch eine Angabe über ihre Heimat und ihren Stand, auf den freilich der Umstand, daß sie in einer Burg *(grad)* wohnt und reiche Dienerschaft zur Verfügung hat, ein bezeichnendes Licht wirft. Wenn in den Gottscheer Varianten 'Franz-Gearizle' (**B**) die mittlere Tochter des türkischen Königs (oder Kaisers = *turski car!*) ist, so berührt sich das wieder mit der Zekulo-Ballade; im Volksliedwerk haben wir daher auch im Anschluß an Kübel angenommen, dieser Zug stamme aus der Zekulo-Ballade; daß er freilich auch dort nicht ursprünglich, sondern das Ergebnis einer nachträglichen Typisierung ist, ergab sich bereits oben. Gegenüber der slovenischen Parallele fehlt den Gottscheer Fassungen eine ganze Menge Einzelzüge. An Stelle der Unterredung vom Burgfenster aus steht die verbreitete Frühaufstehen-Dahinziehen-Begegnen-Formel[1]). Es fehlt ferner die nähere Schilderung der Kramwaren bis auf **D**, das Schpeanuədl, Pintpantlain und Kruanrinklain nennt, es fehlt die ganze Szene, wie Meljavšica von der Burg aus das Schiff erblickt, wie die Mutter warnt, wie das Mädchen in Begleitung ihrer Dienerschaft sich aufs Schiff begibt, wie der Spielmann zum Tanz aufspielt; nur Fassung **A** kennt die Aufforderung, ins Schiff zu treten und Kram zu kaufen, nur **D** das Kramen der drei (!) Prinzessinnen in den Waren. Es trat also eine Verknappung auf die allerunentbehrlichsten Züge der Handlung ein. Trotz dieses Umstandes finden sich einige Stellen wörtlicher Übereinstimmungen zwischen der slovenischen Fassung und den Gottscheer Varianten. 'In gonzər Barlt 'scht daischgleichə mein et' (**A**) entspricht genau dem slovenischen 'pa mi na sveti glihe ni'. Ferner ist anzuführen: 'Lei, buəs geisch dù mir zə Loanə? I' pring dir shə hoaim zə Haùshə' entspricht annähernd einem 'Če vi meni daste dober lon, . . . jo vam perpeljem na vaš dom.' Eine wörtliche Entsprechung ergibt sich ferner bei der Unterredung auf dem Schiff, über die noch unten gesprochen werden muß. Starke Übereinstimmungen finden sich auch am Schluß, vgl. etwa **A**: 'I' pin di' drei Värtə gean barvn, Dù hoscht mi' et bellt nahmən; Nùə pischt dù shaubn har khamən' mit 'Sej sim te snubil jest že sedem let . . . pa si se z mene špot delala, zdej si se

[1]) Zum Beispiel Hauffen Nr. 18, 26, 33, 41, 68.

pa peršla ponujat' (Nun habe ich schon sieben Jahre um dich gefreit, und du hast mit mir nur Spott getrieben, jetzt bist du gekommen, dich anzubieten).

Diese zum Teil wörtlichen Übereinstimmungen deuten auf eine unmittelbare Beziehung zwischen der deutschen und slovenischen Form. Aber während bei der Zekulo-Ballade die Bewegungsrichtung der Übernahme: Kroatien > Gottschee infolge der Namen der Helden (Zekulo und Janko) unzweideutig festgelegt werden kann, liegen die Verhältnisse bei der 'Brautwerbung' nicht so klar zutage. Freilich zeigt sich uns auch hier eine ganz ähnliche Lagerung: Im Slovenischen ein mit manchen hübschen Einzelzügen ausgestatteter, gemächlich fortschreitender, klarer und folgerichtiger Handlungsverlauf, in Gottschee Zusammenraffung, Typisierung, psychologische Unklarheiten, Erhaltung wichtiger Motive bald nur in der einen, bald nur in der anderen Variante. So, wie die Gottscheer Überlieferung heute lautet, könnte sie unmöglich die Grundlage für das slovenische Lied abgegeben haben. Doch wäre es möglich, daß früher in Gottschee auf einem deutschen Liede beruhende vollständigere und bessere Varianten lebten, und daß diese die Vorlage für das slovenische Lied abgegeben hätten. Eine solche Annahme haben wir in den Deutschen Volksliedern vertreten (1, 32f.) mit der weiteren Hypothese, daß jenes vermutete deutsche Lied seinerseits auf der Hildesage, also dem Gudrunepos, beruhe; wir schlossen uns dabei Tschinkel und Martha Kübel an. Es sei zu letzterem Punkte noch Stellung genommen.

a) Abgesehen von der Gottscheer Überlieferung ist uns aus deutschem Sprachgebiet kein Lied erhalten, das das Motiv der listigen Entführung auf dem Kaufmannsschiff behandelt[1]); Gottschee muß, wenn das Lied aus Deutschland stammt, letztes Rückzugsgebiet sein.

b) Das besagte Motiv wird im Lied mit ganz besonderer Vorliebe in Südslavien verwendet:

α) Jovo von Ofen erkrankt am Tage, als er um Jana freit, ebenso der Ban von Erdelj (Siebenbürgen). Jana bittet Gott, der Ban möge sterben, Jovo genesen; jedoch gesundet der Ban und führt sie heim. Als sie an Ofen vorbeikommen, weint Jana heftig. Nach drei Jahren gesundet Jovo, rüstet ein dreißigrudriges Schiff, belädt es mit allerhand Kaufmannsgut und fährt donauabwärts nach Erdelj, wo er an einem Samstagabend ankommt. Am Sonntagmorgen bittet er einige Mädchen, die Ankunft des Kaufmannsschiffes zu verkünden. Als Jana davon erfährt, bittet sie ihren Gemahl, einkaufen zu dürfen; sie erwarte ein Kind, und es fehle ihr an Leinwand. Von dreißig Dienerinnen begleitet begibt sie sich zum Schiff; da der Wind viel Sand mit sich führt, weigert sich Jovo, Leinwand herauszutragen, und heißt Jana ins Schiff treten. Während sie sich nach Jovo erkundigt, den sie zunächst nicht erkennt, läßt dieser die Schiffstaue durchhauen und abstoßen. Der Ban sprengt dem Schiffe nach, drei Rosse zuschanden reitend; Jovo läßt sich auf keinen Handel ein, und auch Jana heißt den Ban umkehren. In Ofen lassen sich die beiden trauen. K II/100; siehe ferner H I/82; Nikolić I/46. Siehe auch Simonović in AfslavPhil. 36 (1916), 59—67.

β) Jelešković Mujo hat Jela, die Schwester von Ivan Krušić, geraubt und gibt sie gegen keinerlei Lösegeld heraus: sie sei seine Gattin. Ivan baut ein Schiff, belädt es mit allerlei Waren, vor allem mit silbergestickten Tüchern, und fährt nach Jelec, wo er durch Wachen die Ankunft des Kaufmannsschiffes verkünden läßt. Jela kommt

[1]) Zu diesem Motiv siehe FFC 109, 402 unter K 1332; Bolte-Polívka 1, 45f., Anm. 4.

mit zwölf Dienerinnen und einer Schwägerin aufs Schiff; bis sie sich umschaut, ist sie mitten auf dem Meer (Weiteres fehlt). В. Богишић: Народне пјесме I (Београд 1878) Nr. 117.

γ) Der Ruhm von Jankas Fleiß erstreckt sich bis nach Stambul. Auf Rat der Mutter rüstet der Kaufmann Marko ein Schiff mit Seide und Rauschgold. Alle Mädchen kommen einkaufen, schließlich auch Janka in Begleitung von zwölf Sklavinnen und dreizehn Mägden. Ihrem Wunsch, das Schiff aufs Trockene zu ziehen, entgegnet Marko, das habe ihm die Mutter verboten. Als sie das Schiff betritt, ergreift er sie. Ст. И. Верковић: Народне песме македонских бугара I (У Београду 1860) Nr. 314. Vgl. auch А. П. Стоиловъ: Показалецъ I (1916), 183 unter Nr. 384 und ebda 2, 96.

δ) 'Wehe mir, Wind, das Schiff zum Steg!' Der Schiffer ruft aus: 'Blaue und rote Seide!' Alle Mädchen kommen, auch Erinka. Sie ruft: 'Hast du gelbe Seide?' Sie tritt ins Schiff, kauft Seide; man stößt ab. Sie ruft: 'Wende das Schiff! Ich bin das einzige Kind meiner Mutter.' Der Schiffer läßt das Schiff treiben und erwidert: 'Auch ich bin das einzige Kind meiner Mutter und vaterlos'. Родопски напрѣдъкъ 2 (1904), 268.

ε) Ivo von Montenegro findet lange keine seinesgleichen, schließlich Mara von Belgrad, die er sich verlobt. Da kommt ihm die Kunde, daß Grujo sie ihm weggefreit hat. Auf Rat der Mutter rüstet er ein Schiff mit Seide und Spiegeln, fährt nach Belgrad und läßt die Waren ausrufen. Mara, die ihn nach dem Preis der Seide fragt, heißt er ins Schiff treten, dann gibt er den Befehl, abzureisen. Илиевъ Nr. 88.

ζ) Drei Jahre sucht G'ura von Sk'endera eine Gefährtin seinesgleichen, ohne eine solche zu finden. Auf der Heimreise trifft er in Arvata die wunderschöne Stana, in die er sich auf den ersten Blick verliebt. Als er zu Hause der Mutter davon erzählt, warnt ihn diese vor den Arvatern; es könne ihm das Leben kosten. Die Tante jedoch gibt ihm den Rat, in Stambul allerlei Weiberschmuck zu kaufen, mit zwei Schiffen nach Arvat zu fahren und durch Herolde zum Kauf einladen zu lassen. Auf diese Weise gelingt es ihm, Stana zu entführen. S XXI (1905), 47 Nr. 29.

η) Milkas Mutter rühmt, nirgends gebe es ein so schönes Mädchen wie ihre Tochter. Das hört ein Lateinerbursche und zimmert mit Zimmerleuten im Wald ein Schiff. Er belädt es mit Mädchengeschmeide, Silber und weißer Seide. Er läßt die Ware ausrufen. Alle kommen, nur nicht die schöne Milka. Als sie kommt, kehrt ihr ein Diener die Straße, ein zweiter trägt die Schleppe. Sie geht ins Schiff. Der Bursche faßt sie an der Rechten und treibt das Schiff weg. Er sagt zu ihr: 'Wenn der Schlehdorn Trauben ansetzt, wirst du deine Mutter wiedersehen'. Jank Nr. 255.

θ) Der Sohn klagt, er werde sterben wegen der paradiesischen Schönheit des Mädchens. Die Mutter rät, ein Schiff zu zimmern, es mit Ware, vor allem grüner Seide, zu beladen. Er läßt die Ware ausrufen; als das Mädchen auf dem Schiff ist, rudert er heim. K I/580. Zum Anfang vgl. serbische Fassungen der Scheintodballade, DVlder 58.

Auch ohne die feilgebotenen Waren wird das Motiv verwendet:

ι) Mare verlangt für jeden Basilienkrautstengel einen Golddukaten; Ivo sagt, sie solle ihm welche aufs Schiff bringen. Als Mare auf dem Schiff ist, segeln sie aufs Meer; als sie weint, tröstet sie ihr Entführer: er sei ihr Schatz, die Schiffer die Swaten. H VI/87. Vgl. auch Karaman, Marjanska vila (1885) S. 31 ff.: hier gibt das Mädchen einem Falken noch eine letzte Botschaft an die Mutter mit[1]).

Wie das Motiv gestaltet wird, wenn es vom Schiff aufs Land übertragen wird, zeigt folgendes Lied:

κ) Ein beim Ban Ivo Hrvaćanin um dessen Schwester dienender Türke kauft, als er das Mädchen nicht erlangen kann, mit vom Zaren geliehenen Geld Seide und

[1]) Es sei auch noch an die 'Vida'-Ballade (Štrek. Nr. 73 ff., Kočevski zbornik 1939, S. 283 ff.) und ihre Gottscheer Parallele DVlder Nr. 4 II erinnert, nach welcher die junge Frau vom Mohren auf das Schiff gelockt wird, um Räucherwaren oder Heilmittel zu empfangen. Das Motiv ist in den einzelnen Fassungen der Ballade freilich vielfach verschüttet.

schlägt sein Zelt auf dem Felde auf. Das Mädchen bittet den Bruder, mit ihren Gespielinnen Seide einkaufen zu dürfen. Sowie sie das Zelt betritt, ergreift sie der Türke, schwingt sich aufs Roß und reitet mit ihr davon. Богишић, Народне пјесме I/38.

λ) Milkas Mutter rühmt, nirgends gebe es ein so schönes Mädchen wie in Kotel ihre Tochter. Das hört der Kaufmann Petar; er spannt einen raschen Wagen an, belädt ihn mit Seide, Gold und Silber. In Kotel fordert er auf zum Kaufen. Zuletzt kommt auch Milka; zwei Sklavinnen kehren den Weg, eine trägt die Schleppe. Petar heißt sie in den Wagen treten und wählen, was ihr beliebt. Sie tut es ohne Bedenken. Er aber spornt die Pferde an und entflieht mit ihr. Milkas Mutter springt ihnen nach und ruft: 'Wirst du eine Sklavin sein, schicke mir ein schwarzes Kopftuch, wirst du eine weiße Griechin sein, so schicke mir ein weißes'. Es wird ihr geantwortet: 'Kehre um; Milka ist keine verfluchte Sklavin, sondern eine weiße Griechin'. Mil Nr. 116.

μ) Das Mädchen baut die Stadt Budim und sagt, wer sie brechen könne, der werde sie, das kleine Mädchen, nehmen. Türken und Griechen versuchen es vergeblich, der tolle Bursche sucht sie zu überlisten. Er kauft eine gute Kutsche und ein Pferd, weiße Seide und rotes Tuch und kutschiert nach Budim, wo er zum Kauf auffordert. Als das kleine Mädchen kommt, heißt er es in die Kutsche steigen und auswählen. Als es ahnungslos eingestiegen ist, fährt er mit ihr heim zur Mutter. А. Т. Илиевъ, Сборникъ отъ народни умотворения (1889) Nr. 71.

Daß das Motiv auch im südslavischen Märchen verbreitet ist, zeigen die Nachweise bei Köhler, Kl. Schr. 1, 464.

Ein ganz knapper Überblick über seine Verwendung im Liede der übrigen europäischen Völker muß noch angeschlossen werden.

Da ist zuerst die russische Byline Соломан и Василий Окулович zu nennen. Die beste Variante ist immer noch die bei Rybnikov (Песни, собранные П. Н. Рыбниковым, 2. Ausg., Moskau 1909f.), Bd. 2, Nr. 37:

König Vasilij Okuljevič erfährt durch Torokaško von Salomonida, der wunderschönen Frau des Zaren Salomo. Torokaško macht sich anheischig, sie dem ledigen König Okuljevič zuzuführen, wenn ihm drei mit Fellen, Waren und Edelsteinen beladene Schiffe gestellt werden. Mit diesen fährt er nach Jerusalem, wo er Salomonida, deren Gatte eben auf Jagd ist, kostbare Geschenke überreicht und sie bittet, ihre Abschätzer zu schicken. Diese macht er trunken, so daß sie am Ufer liegen bleiben. Als die Zarin selbst zum Abschätzen auf das Schiff kommt, werden ihr ebenfalls berauschende Getränke vorgesetzt, so daß sie auf dem Schiff umsinkt[1]). Als sie erwacht, ist sie mitten auf dem Meere. Sie fragt Torokaško: Entführst du mich für dich oder einen Freund? Er antwortet: Ich bringe dich zum König Vasilij Okuljevič. Als dieser die Entführte trifft, sagt er: Jetzt habe ich eine wunderschöne Frau! Und er läßt sich mit ihr trauen. Siehe die Übersetzung bei R. Trautmann: Die Volksdichtung der Großrussen 1 (Heidelberg 1935), 426f. Die nicht eben zahlreichen Varianten sind aufgezählt in Былины севера. Том первый: Мезень и Печора. Записи ... А. М. Астаховой (Москва 1938), S. 632 (Zu Nr. 83), wo auch die umfängliche Literatur über diese Byline sowie verwandte, auch ukrainische Märchen, aufgezählt werden. Die Byline, vermutlich im Novgoroder Raum des 16. Jahrhunderts entstanden, beruht auf der volkläufigen 'Erzählung vom weisen Salomo', einer Prosabearbeitung der Salomolegende, also eines zuvor byzantinischen Stoffes. Vgl. Trautmann a. a. O.

Entführung unter Betrunkenmachen findet sich auch in zwei verwandten russischen Balladen. Die erste: Гостиный сын увозит девушку aus Чулков, Собрание разных песен 3 (St. Petersburg 1770), 82, abgedruckt in Русская баллада ... редакция В. И. Чернышева (1936) S. 3f. Nr. 1 schildert, wie der Sohn eines Kaufmannes in Kronstadt Gold und Perlen spazieren trägt. Ein schönes Mädchen, das dies sieht, lädt er auf

[1]) In anderen Gestaltungen der Salomonsage wird Salomons Gattin durch ein Zauberkraut betäubt (S. z. B. Fr. Vogt, Salman und Morolf [Halle, 1880], S. XXII u. LXI).

sein Schiff, wenn ihre Eltern sich schlafen gelegt hätten. Mit Schnaps wird sie trunken gemacht, dann das Schiff losgebunden. Als sie erwacht, sind sie mitten auf dem Meer. Sie weint, er aber spielt die Geige, sie zu unterhalten, und tröstet sie: sobald sie in seiner Heimat seien, würde er bei ihrem Vater um sie anhalten. Černyšev weist außer auf die Byline von Salomon auf das Märchen von den sieben Simeonen und andere als verwandten Stoff[1]). Vgl. auch den Holzschnitt auf der Tafel hinter S. 16.

Nach der zweiten Ballade, ebda Nr. 2 (aus Песни собранные П. В. Киреевским, Новая серия II/2, 80 Nr. 1932) kaufen Leute aus Rschew ein Flußschiff und fahren nach Kaluga. Die schöne Tochter des reichen Kaufmanns bittet, spazieren gehen zu dürfen, um die Leute sich anzusehen. Diese streichen die Fiedel (! vgl. das slovenische Lied) und locken das Mädchen aufs Schiff, wo es betrunken gemacht wird. Als es erwacht, nimmt es in Gedanken Abschied von Eltern und Heimat, die sie nie mehr sehen wird.

Zu beiden Liedern werden bei Černyšev S. 375 weitere, zum Teil auch entferntere Varianten aufgeführt.

Das Motiv des Betrunkenmachens findet sich ferner auch in verwandten nordischen Balladen:

Nach dem dänischen Liede DgF 241 A sieht die Jungfrau ein Schiff anlegen; sie fragt den Schiffer, was er zu verkaufen habe, und trinkt Wein bei ihm, bis sie in seinem Schoße einschläft. Als sie auf die Wellen kommen, erwacht sie. Sie klagt ihren Kindern nach, der Schiffer aber entgegnet ihr, sie komme nicht in ihr Vaterland, bis sie nicht einen Sohn habe, der das Schiff selbst steuern, eine Tochter, die nähen könne. Sie springt ins Meer und erreicht schwimmend ihre Heimat. In schwed. C (= Afzelius 18) geht sie auf des Kaufmanns Markt und vergißt ihre Sorge.

Ausführlicher ist eine andere nordische Bearbeitung, für die 'Valivan' (bei Liestøl-Moe Nr. 122; vgl. Heggstad-Nielsen, Utsyn, Nr. 96) als Repräsentant gelten möge:

Hier wird der Anfang von dem aus der deutschen Ballade vom 'Verkleideten Markgrafensohn' (DVlder Nr. 6) bekannten Motiv bestritten: Um stolz Margjit, deren Schönheit er rühmen hörte, zu gewinnen, läßt sich Valivan (Name aus den Artusepen!) die Haare lang wachsen, zieht Weiberkleider an, gibt sich als Jungfrau aus England aus und bittet Margjit, sie die Seidennäherei zu lehren. Er schläft des Nachts auch bei ihr, wobei es aber lediglich zu einem Bekenntnis des Mädchens kommt, daß ihr Herz dem nie geschauten Valivan gehöre. Am anderen Morgen bittet er Margjit, ihn ein Stück Weges zu begleiten. Als sie schließlich den Verdacht schöpft, einem Manne das Geleit zu geben, und umkehren will, nimmt er sie in die Arme und trägt sie auf sein Schiff, wo sie so lange trinken, bis Margjit in seinem Schoß einschläft. Nach drei Tagen weckt er sie. Sie klagt um ihre kleinen Kinder, er aber sagt, er sehe es ihren Wangen und ihren Brüsten an, daß sie nie in Kindesnot gewesen; sie komme erst wieder in die Heimat, wenn sie einen Sohn, der segeln könne, und eine Tochter mit goldblondem Haar habe. Da erkundigt sie sich nach seinem Namen und ist beglückt, als er sich als Valivan zu erkennen gibt. — Diese Ausprägung ist auch in Schweden bekannt (vgl. schwed. A in DgF = Afzelius Nr. 52).

Durch das Motiv, daß das auf ein (Getreide-)Schiff gelockte Mädchen ihrer Kinder gedenkt, der Schiffer sie jedoch der Lüge zeiht, sie habe nie ein Kind getragen, gesellt sich an die Seite der ebengenannten nordischen Ballade ein jüngeres, wohl in Bordeaux entstandenes Lied, das entlang

[1]) Vgl. A. Dietrich, Russische Volksmärchen (Leipzig 1831), S. 30 Nr. 3.

der bretonischen und normannischen Küste sich verbreitete. Siehe Doncieux Nr. 43 mit den Varianten zu Vers 13.

In einem spanischen Liede (Milá y Fontanals, Obras completas Band 8 (1896), 151ff Nr. 201; Wolf in SB Wien 20 [1856], 126) fällt das Mädchen, das das Schiff betreten hat, um Seide für ihre Stickerei einzukaufen, infolge des Gesanges des Seemanns in Schlummer und erfährt, als sie weit draußen auf dem Meere erwacht, daß ihr Entführer der Erbprinz von England ist, der schon sieben Jahre in der Welt herumgereist ist, sie zu suchen.

Der Überblick zeigt, wie ungemein verbreitet das Kernmotiv der in Frage stehenden Ballade im Volksliedschatz Europas ist; die Erzählungsliteratur ist dabei noch gar nicht in Betracht gezogen. Sie zeigt auch, wie die Rahmen- und Begleitmotive, in die es eingebettet und mit denen es ausgesponnen wurde, mit Leichtigkeit wechseln, so daß selbst innerhalb einer und derselben Volkskultur öfters mehrere Lieder eigenen Gepräges geschaffen werden. Wie dieses internationale Kernmotiv unserer Ballade, das, keimhaft schon bei Herodot angedeutet[1]), seine stärkste Einwirkung auf die europäischen Nationalliteraturen offenbar in Verbindung mit der über Byzanz eingedrungenen Salomo-Legende ausübte, im einzelnen sich ausbreitete und Verwendung fand, müßte durch eine eingehende und sicherlich lohnende Spezialuntersuchung, zu der schon mancherlei Vorarbeiten vorliegen (vgl. auch Kübel S. 34f.), erhärtet werden. Vielleicht ist es nicht ohne Bedeutung, daß sich stärkere, von uns oben nachgewiesene Beziehungen der slovenischen Fassung unserer Ballade gerade auch zu einem anderen slovenischen, auf der Salomon-Legende beruhenden Liede feststellen lassen. Auf alle Fälle war das Kernmotiv ein beliebtes Requisit, das der Sänger der Gottscheer Ballade, auch wenn wir von einer slovenischen Vorlage absehen, keineswegs ausgerechnet über die Hildesage kennengelernt haben muß. Ein Zug freilich verbindet die Ballade einschließlich des slovenischen Liedes mit dieser: Der Entführer ist nicht der Bräutigam selbst, sondern einer seiner Beauftragten. Aber diese Komplizierung zeigen auch andere Volksüberlieferungen und Gedichte: wiederum die Salomonsage (und mit ihr die russische Byline) und König Rother. Was hat nun Kübel zur Annahme bewegt, der wir uns im Volksliedwerk angeschlossen haben, das Gottscheer Lied beruhe unmittelbar auf der Hildesage? Es war das einmal der Umstand, daß nur in der Hildesage die Entführte ein Mädchen ist, und zweitens, daß die Gottscheer Ballade durchblicken läßt, daß zwischen dem Entführer und der Entführten ein geheimes Einverständnis besteht, und es nur gilt, den Widerstand des Brautvaters durch die listige Entführung zu umgehen. Was den ersten Grund anlangt, so darf auf den Unterschied: hier Mädchen, dort (Salomonsage, König Rother) verheiratete Frau nicht allzuviel Gewicht gelegt werden. Wie wir oben sahen, ist die Entführte in allen europäischen Balladen, bis auf die Byline, ein Mädchen, auch in jenen russischen und skandinavischen Balladen, die,

[1]) 1. cap. 1. Die Phönizier entführen die Prinzessin Io von Argos, als sie die bei ihrem Schiff feilgebotenen Waren betrachtet. Der Erzählung fehlt unserem Erzählmotiv gegenüber noch der Zug, daß die Entführung von vornherein beabsichtigt ist und daß die Entführte die Waren auf dem Schiff zu sehen bekommt.

vielleicht über das Simeonenmärchen, auf die Salomolegende zurückgehen; die Frau als Entführte konnte nur im Epos oder einer längeren Erzählung Platz finden, beim einaktigen Volkslied war das Mädchen als zu Entführende mit Notwendigkeit gegeben. Was den zweiten Grund anlangt, so will Kübel ein Einverständnis herleiten aus Fassung **B**, wo Franz-Krumarle um das Mädchen freit und sie ihm das Jawort gibt. **B** steht hiermit allein, der Zug überrascht in psychologischer Hinsicht, und in der slovenischen Parallele findet er keine Bestätigung; er wird als eine, nicht eben geschickte Improvisation eines nach Landesart rasch und gedrängt erzählenden Gottscheer Sängers zu werten sein, sind doch diese Zeilen an Stelle des ausgefallenen, offenbar nicht mehr erinnerten Kernmotivs getreten. Ferner sieht Kübel ein Einverständnis aus den Worten der beiden auf dem Schiff hervorgehen. Das Mädchen sagt: 'Shô viərəscht dû, Krumarle, mi' dirə, Shô schpring' i' vûrt ins prôaitə Meer!' Worauf der Entführer antwortet: I' viər di' ju et mirə, I' viər di' Eltmashûhnə! (So **B**, ähnlich auch **D**.) Dem entspricht im slovenischen Lied: 'Oj, če me pelješ zase ti, tak me vari prelepo, če me pelješ kraljču mladimu, pa rajši skočim v globoko morje' (O, wenn du mich für dich [ent-]führst, so schütze mich recht schön, wenn du mich für den jungen Königssohn entführst, so springe ich lieber ins tiefe Meer)[1]). Sie hält also an ihrer Ablehnung dem Königssohn gegenüber fest, erklärt sich jedoch einverstanden, wenn der Spielmann sie für sich selbst entführt. Die Stelle lautet mithin gerade umgekehrt, wie in der Gottschee, erregt freilich auch unsere Bedenken in der Erwägung, daß die Prinzessin damit eine durchaus unaristokratische Gesinnung an den Tag legt. Doch ist ihre Haltung im slovenischen Liede folgerichtig gezeichnet. Das Gespräch mit der Mutter, die Verrat befürchtet, ihre Vorkehrungen dagegen, indem sie sich durch Mägde und Diener begleiten und beschützen läßt, schließen die Möglichkeit aus, daß hier die Entführung mit ihrem Einverständnis vor sich geht. Auch ihr Empfang beim Königssohn klingt nicht, als sei das Spiel gegenseitig abgekartet gewesen: sie muß dessen Hohn einstecken. 'Meljavšica ist eine, die sich anbietet, he, eine die sich anbietet, ist Meljavšica. Sieben Jahre habe ich um dich gefreit, und du hast Spott mit mir getrieben, und jetzt bist du dahergekommen, dich anzubieten!' Ein solcher Vorwurf wiegt nach südslavischer Volksmoral schwer und macht das davon betroffene Mädchen verächtlich[2]). Er wird jedoch verständlich aus dem Gefühl eines Triumphes, doch noch den Sieg über das spröde Mädchen davongetragen zu haben[3]). Ähnliches finden

[1]) P. Diels (Breslau), dem ich für freundliche Auskunft auch an dieser Stelle bestens danke, verweist mich bezüglich der Form 'vari' (statt schriftslovenischem 'varuj') auf die Angaben in Pleteršniks Slovensko-nemški Slovar, das mir hier nicht zugänglich war. — Sollte in dem 'tak me vari' irgendwie ein Nachklang eines kroatischen 'tako mi vjere' sich erhalten haben, so spräche dies für eine Einwanderung des slovenischen Liedes aus dem serbokroatischen Sprachbereich. — [2]) Vgl. Goetz, Volkslied und Volksleben der Kroaten und Serben 1 (1936), 55ff. — [3]) Trotz des engen Anschlusses im Wortlaut ist die betreffende Stelle in den Gottscheer Fassungen keineswegs so eindeutig, wie in der slovenischen Ballade. 'Ich habe um dich geworben, du hast mich nicht nehmen wollen, nun bist du selbst gekommen' sind die Worte, die in allen Gottscheer Fassungen der Freier zu seiner Braut spricht; aber in **C** und **D** geht ihnen eine freudige Begrüßung voraus: 'Shei shahənt oains

wir in der Ballade vom 'Verkleideten Markgrafensohn' (DVlder Nr. 6), sowie in südslavischen Parallelen zu diesem Liede[1]).

Keiner der von Kübel namhaft gemachten Gründe für eine direkte Beziehung der Gottscheer Ballade zur Hildeepisode des Gudrunliedes kann nach dem Vorgebrachten als stichhaltig betrachtet werden. Beweisen läßt sich nur, daß der Dichter jener Ballade, deren Abkömmlinge sowohl die slovenische Fassung der Meljavšica wie die bereits stark zerrütteten Gottscheer Varianten sind, einen international ungemein stark verbreiteten Erzählstoff aufgegriffen und zum Lied geformt hat, denselben, den auch der Dichter des Gudrunliedes verwandte. Woher ihm jedoch dieser Stoff zugeflossen war, wird sich kaum je mit Sicherheit feststellen lassen.

---

dos ondər, Shei tůənt a Loch zənondər', und ein Spott mit lachendem Munde kann nicht böse gemeint sein. Der Sänger von **B** freilich muß ihn ernst genommen haben, denn er fügt aus Eigenem die derben Zeilen hinzu: 'Ar namait har a Khrûkhə, Ar jugait shə uhar an Schtiəgn.' **A** ist mehrdeutig.

[1]) Vgl. H VI, 336, Fassung Mikuličić und Mažuranić. Ferner Mar Nr. 25, wo das Lied mit der Scheintot-Ballade verbunden ist. Als das Mädchen geschwängert ist, schreibt der Bursche an die Mutter: Als ich um sie anhielt, hast du sie mir verweigert, jetzt wirfst du sie mir nach.

Gregorianischer Gesang und Deutsches Volkslied – einander ergänzende Quellen unserer musikalischen Vor- und Frühgeschichte

Von Bruno Maerker.

Von welcher außerordentlichen Wichtigkeit eine mögliche Auswertung des reichen Überlieferungsgutes des sog. Gregorianischen Chorals für die noch keineswegs erhellte Frühgeschichte der abendländischen Musik, insbesondere aber auch für die Frage nach einer autochthonen nordisch-germanischen Musikkultur wäre, wird von keinem halbwegs Sachkundigen unterschätzt. Und doch mangelt es durchaus an ernsthaften Anstalten, dem *Cantus Gregorianus* von solchen allgemeineren, außerhalb seiner selbst und seines kirchlichen Anwendungsbereiches gelegenen Gesichtspunkten aus beizukommen, um ihn aus der unfruchtbaren scholastischen Isolation zu befreien, in der ihn auch die neuere ihm gewidmete wissenschaftliche Arbeit noch überwiegend festhält. Wohl wird daher die Gregorianik vielfach als ein Fremdkörper in unserem musikgeschichtlichen Erbe empfunden, — sie ist es jedoch weniger als erwiesene Tatsache der Geschichte denn als abgeriegelte Enklave in unserem Bewußtsein. Einer eingefriedeten Choralforschung und -interpretation 'um ihrer selbst willen', der ohnehin konfessionelle Schranken und im Schutze dieser Schranken wahrgenommene konfessionelle Interessen allzuviel Vorschub geleistet haben, muß endlich eine solche gegenübertreten, die den Choral mit aller Unbefangenheit als ein in den natürlichen Voraussetzungen unserer eigenen europäischen Geschichte wurzelndes Gewächs zu begreifen sucht, dessen so stattliches Gedeihen wiederum in ebenso natürlichen und naheliegenden Zusammenhängen begründet sein muß, — die ihn um dessentwillen aber vor allem einer in großem Stile zu betreibenden, mit europäischer und deutscher Volkskunde enge Fühlung haltenden vergleichenden Melodienforschung erschließt, von der entscheidende Lösungen wichtigster musikwissenschaftlicher Gegenwartsaufgaben zu erwarten sind.

Im folgenden wird ein Vorstoß in der bezeichneten Richtung gewagt. Aus langjähriger Beschäftigung mit der Gregorianischen Musik einerseits, aus der Mitarbeit am großen Volksliedwerk des Deutschen Volksliedarchivs andererseits sind dem Verfasser Erkenntnisse erwachsen, die in folgenden Thesen zusammengefaßt seien:

Der vielberufene Orientalismus im Gregorianischen Choral schrumpft bei vorurteilsloser Betrachtung, die die Ergebnisse der vergleichenden Musik-

wissenschaft und der Volksliedkunde auswertet, zu einem klar umschreibbaren unerheblichen Rest zusammen.

Wesentliche Bereiche der *Cantilena romana* und germanische Gesangsüberlieferung waren im Augenblicke ihrer Begegnung nicht einander fremd, sondern vielmehr auf Grund gemeinsamen Urbesitzes melodischer Substanz, melodischer 'Sprachwurzeln' — nicht anders als die alten indogermanischen Sprachen — bereits miteinander verwandt. Germanische und römische Sonderart trennen sich erst oberhalb dieser gemeinsamen Tiefenschicht. Überdies hat das nordische Musikingenium einen bedeutenden Anteil an der endgültigen Gestaltung der kirchlichen Überlieferung, die während entscheidender Jahrhunderte fast ausschließlich der Verantwortung von Franken, Alemannen und Angelsachsen anheimgegeben war.

Methodische Vergleichung des wirklich Vergleichbaren aus der Überlieferungsmasse unseres Volksgesangs mit dem seit früher Zeit literarisch dokumentierten kirchlichen Gesangsgut setzt uns in den Stand, beide Bereiche so zusammenzusehen, daß sie sich für uns gegenseitig ergänzen, erläutern und deuten. Gleichartige Erscheinungen beider Überlieferungszweige gewinnen durch ihr Zusammenstimmen überraschend deutlichere Umrisse und ein hohes Maß geschichtlicher Bestimmtheit; ja sie machen uns bislang im Dunkel gebliebene frühe Entwicklungsstufen der musikalischen Gesamtkultur Europas offenbar.

Auf Grund des Übereinstimmenden und Gemeinsamen, das jeweils hinsichtlich seiner Ursprünglichkeit bzw. Abgeleitetheit zu unterscheiden ist, hebt sich auch das Gegensätzliche beider Überlieferungen in hinreichender Deutlichkeit ab und wird so erst einer näheren Bestimmung seiner besonderen Stil- und Wesensart zugänglich.

Als erste Probe der Beweisführung, die notwendigerweise weitläufig ist und erst in größerem Zusammenhang voll entfaltet werden kann, zugleich zur Veranschaulichung der Methode des Vergleichens, die wir für geboten halten, werde unter Zurückstellung sonstiger Argumente und Kriterien, unter vorläufigem Verzicht auch auf jegliche Auseinandersetzung mit der bisherigen Volksliedforschung, eine Auswahl von Vergleichsmaterial vorgelegt[1]). Die Beispiele wurden auf Grund systematischer Besinnung und Sichtung ausgewählt: sie halten sich in einem festbestimmten Kreise und stehen in folgerichtigem Zusammenhange. Denn nicht einzelne Melodie-Findlinge, mögen sie sich auch zu noch so stattlicher Summe häufen lassen, sondern nur ganze organische Komplexe, gewachsene Zusammenhänge ganzer Gruppen und Gattungen melodischen Stoffes vermögen unsere These zu beweisen. Die solchermaßen in weitreichenden musikalischen Lebenszusammenhängen auf beiden Seiten der Überlieferung aufgewiesenen Übereinstimmungen bzw. wechselweise sich ergänzenden Zusammenstimmungen dürften im wesentlichen ursprüngliche, keine abgeleiteten sein, d. h. solche, die sowohl in gemeinsamen vorgeschichtlichen Voraussetzungen wie in gleichgerichtetem Fortschreiten von dort aus ihren Grund haben und

[1]) Eine ausführliche Erörterung wird im Rahmen einer größeren Arbeit (*Über archaische Rezitationsmelodik und ihre Überlieferung im deutschen Volksgesang*) gegeben werden.

nicht erst in nachträglichen Übernahmen und einseitiger Abhängigkeit, zumindest nicht auf seiten der Volksmusik. Angesichts dessen wird die bisher meist als einzige in Betracht gezogene Fragestellung: kam diese Weise aus der Kirche ins Volk? oft geradezu umzukehren sein: woher hat die Kirche diese Weise? oder gar: wie kam dieses nordische Volksgut in den lateinischen Kirchengesang?

Unsere Beispiele halten sich im Kreise noch durchaus sprachverhafteter *rezitativischer* Melodik, also auch im ursprünglichsten Bereiche alter naturwüchsiger Volksmelodik. Sie veranschaulichen eine archaische Tiefenschicht unserer musikalischen Kultur, die ebensowohl in dem Altgut unserer Volksüberlieferung wie in dem rezitativischen Repertoire der Gregorianik faßbar ist. Innerhalb der letzteren muß geschichtlich unterschieden werden: es gilt die kunstmäßig systematisierte und regulierte Gestalt des mittelalterlichen Chorals, wie sie uns auch in der modernen Restauration entgegentritt, kritisch zu durchdringen und aus der Überlieferung die Spuren noch greifbarer Erscheinungsformen älterer Entwicklungsstufen herauszuarbeiten. Durch diesen Vorstoß zum archaischen Choral ist nach Möglichkeit der Kontakt mit der geschichtlichen Wirklichkeit einerseits der italisch-römischen Epoche vom 4. bis zum 8. Jahrhundert, andererseits der fränkisch-alemannischen vom 8. bis 11. Jahrhundert herzustellen. Erst auf diesen Altersstufen, jenseits der Schwelle zum Hochmittelalter, wird jene enge und ursprüngliche Berührung zwischen Volkslied und Kirchengesang in vollem Maße sichtbar, um die es uns hier geht. Für die im folgenden behandelten Stücke unserer Volksüberlieferung sind aus dieser Tatsache sichere Kriterien für ihr hohes Alter zu gewinnen[1]).

Der Ursprung des Gesanges liegt bereits in der Sprache. 'Die Ursprache . . . geht vom sinnlichen Eindrucke aus und strebt zum Gedanken hin: ihr Charakter wird also auch zwischen dem der tierischen Abhängigkeit (deren Ausdruck der Schrei ist) und der verständigen Willkür (sich ausdrückend im reinen artikulierten Sprechen) mitten inne schweben. Im Vortrage wird sich dies als etwas Gesang-ähnliches offenbaren: denn Gesang ist der tierische Laut der Empfindung, menschlich umgebildet, gleichsam ein artikulierter Schrei. Die Sprache wird also in ihrer frühesten Gestalt sonor und stark akzentuiert sein . . .' Diese spekulative Erkenntnis stimmt zusammen mit der Erfahrung, 'daß die Sprachen wilder Völker etwas Gesangähnliches ganz besonders an sich haben, nämlich einen raschen und auffallenden Wechsel in der Höhe und Tiefe der Töne, d. h. starke Akzente, und dabei sonoren Vortrag'[2]). Fortschreitende Zivilisation läßt die gesprochene Sprache ihre ursprünglichen musikalischen Elemente mehr und mehr verlieren: 'das isolierte, nicht vom Tonausdruck der Empfindung begleitete Artikulieren wird um so herrschender, je mehr die ausgesprochenen Vorstellungen als reiner Verstandesstoff ohne Bezug auf eine Gemüts-

[1]) Zum Problem und zur Methode der Altersbestimmung vgl. Walter Wiora, Das Alter der deutschen Volksliedweisen (in: Deutsche Musikkultur IV, 1939, 15ff.). — [2]) A. W. Schlegel, Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst, hrsg. v. Minor, S. 277 u. 247.

erregung behandelt werden' (Schlegel a. a. O.). Die sinnliche Klangfülle lebhaft modulierter Rede, die sich fast unmerklich in wirklichen Gesang erheben kann, weicht apathischerem, tonlosem Sprechen, das von Modulation und Gesang durch eine tiefe Kluft getrennt ist. Sprechen und Singen treten aus ihrer ursprünglichen Verbundenheit weltenweit auseinander und werden — von seiten des Gesanges — erst wieder auf dem Wege reflektierender Kunst (als 'Nachahmung der Natur') zueinander in Beziehung gebracht.

'Jedenfalls war aber im Altertum das Bewußtsein vom Zusammenhang zwischen Sprache und Gesang noch lebendiger als bei uns. Die ältesten Völker bedienten sich der gesungenen Rede als eines Gedächtnismittels, um ihre Satzungen, Lehren und die Ruhmestaten der großen Helden den künftigen Geschlechtern zu vererben. Die Ägypter, Araber und Chinesen beobachteten eine solche ausdrucksvolle und zugleich geregelte Intonation zur Fixierung der Gedanken; ebenso bewahrten die Kreter und Agathyrsen ihre Gesetze aus der Vorzeit in der Form von Gesängen und prägten sie ebenso nachhaltig als anmutig dem kindlichen Geiste ein. Dieselbe Erscheinung zeigt sich beim Vortrage jener kurzen Zauber-, Bann- und Rechtsformeln, die gleich verfallenen Ruinen als Reste vorliterarischer Prosa uns erhalten sind. Soweit sich Entstehung und Vortrag derselben ethnographisch verfolgen lassen, wurden sie mit einem gewissen Pathos der Stimme, d. h. mit einer dem Gesang nahekommenden Modulation gesprochen. Diese Annahme ergibt sich schon aus der Anwendung von bestimmten, allen Menschen angeborenen äußeren Klangmitteln zur Hebung der Rede und zur Unterstützung des Gedächtnisses, vor allem aber durch den Gebrauch der Alliteration und des Reimes. Außerdem offenbart sich die musikalische Vortragsweise auch in der rhythmischen Gestaltung der Rede. Diese primitiven Äußerungen menschlichen Empfindens kennen die uns geläufige Grenzlinie zwischen Prosa und Poesie nicht. Sind sie auch in Prosa konzipiert worden, so verlangt doch die rhythmische Fassung einen feierlich gehobenen Vortrag, eine größere Energie des Ausdrucks, eine reichere Entfaltung und Steigerung des schon im Worte gelegenen Wohllautes und Akzentes, wodurch eine dem Gesange ähnliche Deklamationsweise erreicht wird . . .[1])

. . . Nicht viel verschieden von diesem Rezitativ mag auch der Redevortrag zur Zeit Quintilians gewesen sein; dieser bezeichnet die Deklamationsform, die sich zwischen der gewöhnlichen Sprache und dem Gesange bewegt, ausdrücklich als uralte Sitte und stellt für die Melodie und die rhythmische Bewegung der Rede dieselben Grundsätze auf wie für die Vokal- und Instrumentalmusik (Instit. or. 1, 10) . . .'[2])

Ist uns Rezitationsmelodik solcher Art noch in irgendwelcher heimischen Überlieferung zugänglich? Und können wir, über das Zusammentragen einzelner Überbleibsel hinaus, zu einer geschlossenen Anschauung, zu einem wirklichen Bild der einst in Europa und auch in unserem Volke lebendigen Kultur und Stilwelt jener Sprachmelodik gelangen? Beide Fragen sind zu bejahen, wie wir glauben zeigen zu können.

---

[1]) Japanische Gesandte pflegten ehemals bei ihrem Empfange an europäischen Höfen zu singen, eine Sitte, die noch manche Naturvölker bei der Verkündigung eines Sieges nach einem Ringkampfe und bei der Überbringung einer Botschaft bewahrt haben . . .

Der Ausdruck *carmen* bezeichnete ursprünglich jeden laut und feierlich deklamierten Spruch beim Gottesdienste, bei Eidesleistungen, Bündnissen usw. ohne Rücksicht auf die äußere Form in Prosa oder in Versen . . .

Beispiele von rhythmisch gestalteten, wegen ihrer poetischen Form gesangmäßig vorgetragenen Rechtsformeln siehe bei J. Grimm, Deutsche Rechtsaltertümer. Direkt weist auf eine solche Deklamation die Rubrik bei einer Bannformel aus dem Rheingau hin: 'Der Richter spricht mit hoher Stimme . . .'

[2]) F. Leitner, Der gottesdienstl. Volksgesang im jüd. u. christl. Altertum, 1906, 12f.

Zunächst ist eine Verständigung über Fragen der altertümlichen Melodiebildung erforderlich.

Archaische Tonalität und 'Kirchentonarten'.

Beobachtungen am alten Volksgesang einerseits, an archaischen Kirchengesängen andererseits erweisen völlig übereinstimmend, daß zumindest ein Hauptzug der frühen Tonalitätsentwicklung etwa folgendermaßen verlaufen ist:

Erhellung und Klärung des Tonraumes, Festlegung von Stufen, Regelung von das Tongefüge tragenden Intervallbeziehungen hat sich überwiegend von der Höhe zur Tiefe hin vollzogen. Melodisch-harmonische Ordnungsgesetze erlebt der singende Mensch der Frühzeit noch in völliger Gebundenheit an das physische Geschehen beim Erheben und Wiedersenken der Stimme: Höhe ist ihm darum geschwellte Brust, gesammelte Energie, Kraftfülle und Spannung, tätige Behauptung gegenüber der Schwerkraft, kurz Aktivität; Tiefe dagegen schwacher Atem, Entspannung, Ermattung, Nachgeben gegenüber der Schwerkraft — Passivität. Erster tonaler Besitz werden daher einige hohe Töne sein, unter denen sich der Tonraum in zunehmendes Dunkel verliert. Die energieerfüllte Hochlage wird zuerst geklärt und organisiert; die nur im passiven Nachgeben der Stimme berührte Tiefe klingt nicht nur 'dunkel', sondern bleibt auch für das tonale Bewußtsein länger im Dunkel und wird erst von oben her allmählich erhellt. Als Kern der hellen Hochlage schält sich eine Gruppe von etwa drei Tönen in klaren Abständen heraus; ihn umgibt noch eine schmale Zone weniger bestimmter und fester Schritte. Dieser primitive Tonvorrat, in dem ein oder zwei Ganztöne anzunehmen sind, findet im Gerüstintervall der Quarte seinen ersten Rahmen. Die Fortbildung zur Tiefe hin geschieht zunächst durch Verbreiterung und Festigung der unteren Grenze des Quartsystems nach Analogie der klaren Tongruppe in der Höhe. Es entsteht eine mittlere Tonraumschicht als Gegenbild zu der hohen. Bewegungen in der Hochlage können nun ihre Reflexe in der Mittellage finden; dem schließenden Herabsteigen (es wird erst allmählich aus dem Portamento ein wirkliches *Steigen* über gesicherte Stufen und herab auf festen Boden) kann ein entsprechender Aufstieg zu Beginn des Gesangs gegenübergestellt werden. Um die Quarte schließen sich Quinte und Sexte als tragende und bindende Rahmenintervalle. Von dem gesicherten Tonbereich aus erobert kühneres Ausgreifen nach oben eine erweiterte Höhenzone, die den ursprünglichen Ansatzpunkt später als Mitte (die μέση der Griechen) erscheinen läßt. Andererseits schreitet der weitere Ausbau durch transponierendes Nachbilden des gesamten bisherigen Tonraumbesitzes nach der Tiefe hin fort: der Weg von der Höhe zur Mitte findet seine Entsprechung, indem nun die Tiefenregion, nicht anders als zuvor die Mitte, in das zusammenhängende System einbezogen wird.

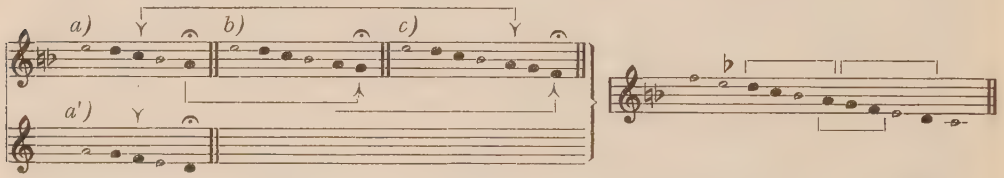
Daneben muß angenommen werden, daß mit bestimmten Gesängen, deren Inhalt, Anlaß und Zweck einen Vortrag in passiverer Haltung nahelegt, auch die entsprechenden Tonverbände in der mittleren und tiefen Lage gewissermaßen schon selbständig Fuß faßten und tonale 'Inseln' zu

bilden anfingen. Aber erst im Zuge der von oben nach unten hin vorgetriebenen Ausdehnung des tonalen 'Festlandes' dürfte dann die Möglichkeit eines Zusammenschlusses in einem tonalen System ins Bewußtsein getreten und verwirklicht worden sein[1]).

Ergebnis und vorläufiger Abschluß dieser Entwicklung ist der ausgefüllte, in bestimmter Struktur festgelegte Oktavraum, zuzüglich einiger Randtöne. Er darf nicht mit einer 'Skala' in unserem Sinne (mit völlig gegeneinander ausgeglichenen gleichwertigen Stufen) verwechselt werden: die Festigkeit der einzelnen Tonschritte ist keine gleichmäßige und absolute, die Knotenpunkte des tonalen Wachstums bleiben in ihr fühlbar und wirksam; die wirklich feststehenden Töne, in denen die aufbauenden Quart- und Quintbeziehungen ihre Stützpunkte haben, bleiben unterschieden von den variablen, das konstruktive Gerippe nur auffüllenden Zwischentönen, die bald höher, bald tiefer genommen werden können und im Melodieaufbau eine zweite Rolle spielen.

Anhemitonische Pentatonik ist gegenüber der geschilderten keine Tonordnung besonderer Art und stellt auch nicht ohne weiteres eine besonders frühe Entwicklungsstufe vor; sie ist vielmehr eine durchaus innerhalb der skizzierten Entwicklung mögliche Stilart von Melodik, der eben eigentümlich ist, daß sie ihren Tonvorrat auf jene feststehenden 'Knotenpunkte' des tonalen Wachstums beschränkt und alle variablen Zwischenstufen verschmäht. Eine solche Beschränkung kann sehr wohl auch erst nachträglich erfolgen und einer rückbildenden Einebnung schon entwickelterer Verhältnisse gleichkommen.

Schematisch läßt sich das in seinem Werden beschriebene Tonsystem folgendermaßen darstellen (● = Kerntöne, ○ = Zusatztöne, 𝄐 = Finaltöne):

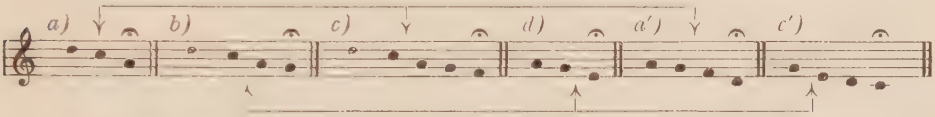


Die Kleinsysteme *a*, *b*, *c* bezeichnen die ersten Stationen der tonalen Entwicklung; zugleich stellen sie die elementare Form der tonalen Modi dar und veranschaulichen deren ursprüngliche Nachbarschaft. Mit ♮ bedeuten *a*, *b*, *c* die Folge Re-, Sol-, Fa-Modus, mit *a'* zusammengefaßt: 'Dorische' Oktavskala; mit ♭: Mi-, Re, Do-Modus, 'Aeolische' Oktavskala. Die durch den variablen *b*-Ton hervorgerufene Zweideutigkeit und das wechselnde Ineinanderspielen der Modi gehört zur lebendigen Erscheinung der archaischen Melodik und darf als wesentliche Eigentümlichkeit von der Theorie nicht unterschlagen werden.

Das bis zur Sexte (als tragendem Gerüstintervall) ausgespannte Obersystem der drei ineinandergefügten Quartverbände bildet bereits eine höhere tonale Einheit, eine Art primitiven Tonalitätskreis, der gegen-

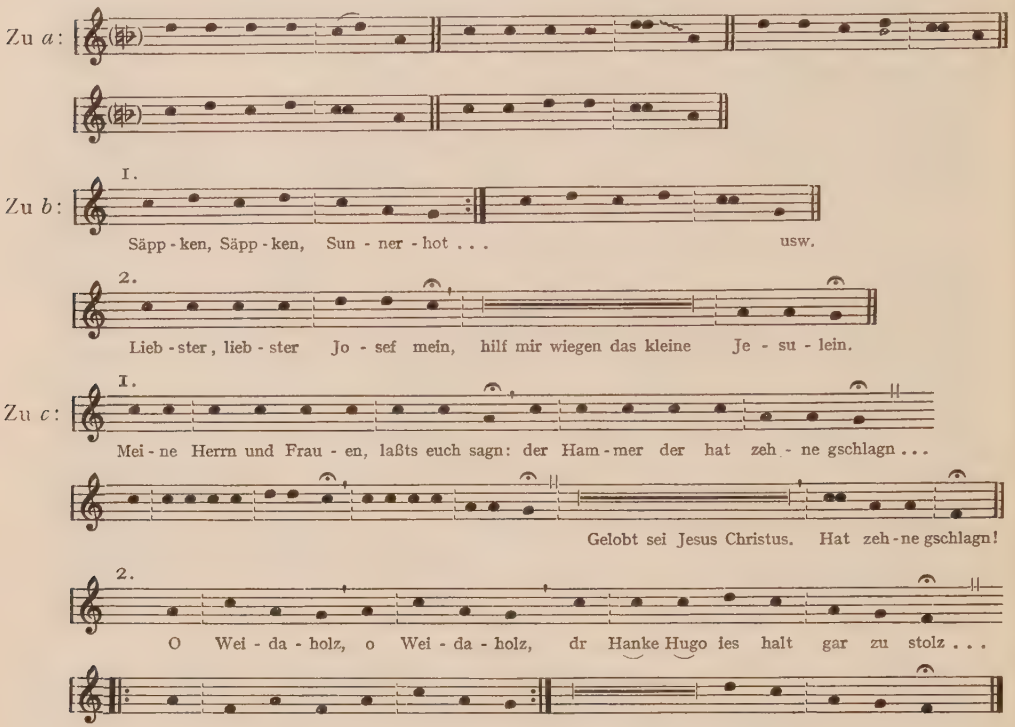
[1]) Unter 'System' wird hier nichts Abstrakt-Theoretisches, sondern allein in schöpferischem Gestalten geordneter Tonraum verstanden.

über dem vollständigen Oktavsystem eine selbständige Bedeutung beansprucht. Als zusammenschließende Kraft ist nicht zuletzt eine engere Beziehung der äußeren Teilsysteme aufeinander fühlbar, worin der hochwichtige Terzparallelismus zu erster Geltung kommt.

Weitere Verklammerungen von Teilsystemen helfen das Oktavsystem vollenden und gleichsam durch mehrfache Verstrebungen innerlich festigen, wobei neue Terzparallelismen wirksam werden:

Die Dreiergruppe *a*, *c*, *a'* bildet jetzt das Rückgrat des Gesamtsystems; hierin ist *a'* nur die wenig modifizierte, mehr quintbetonte Wiederkehr von *a*, dem nun als Fundament stärkeres Gewicht zukommt, und *c* ein ausgesprochenes Mittelstück. *b* und *d* werden demgegenüber zu symmetrisch eingebauten Zwischengliedern, wobei das neuhinzugekommene *d* die Vertretung der Mi-Form von *a* in tiefer Lage übernimmt. Durch Hinzunahme des transponierten *c* (*c'*) entsteht vollends eine zweite analoge, gegen die erste modal kontrastierende Systemgruppe. In genauer Entsprechung treten in *b* und *d* ebenso wie in *c* und *a'* paralleles Dur und Moll (als tonale Urgegensätze und natürlich nicht im Sinne der modernen Dur-Moll-Tonalität verstanden) in engere Beziehung zueinander, dort in der Form von Sol- und Mi-Modus, hier von Fa- und Re-Modus. In dem Verband *a—c—a'* rivalisieren als Schluß- und Grundtöne namentlich *F* und *D*, in dem Verband *b—d—c'* dagegen *G* und *E*, in zweiter Linie auch *C*.

Das Fazit der bis hierher gediehenen tonalen Entwicklung hat die mittelalterliche Theorie gezogen mit der Festsetzung der vier Finaltöne *D E F G*. Die Anordnung von vier 'authentischen' (I., III., V., VII.) und vier 'plagalen' (II., IV., VI., VIII.) Oktavskalen dagegen ist nicht unmittelbar der lebendigen Erscheinung abgewonnen und bedeutet einen Ausgleich zwischen überlieferter fremder Theorie und eigener Anschauung. Die tiefe Divergenz unserer organisch-dynamischen Systematik, die sich an das geschichtliche Werden hält, und der statisch-architektonischen Systematik der acht 'Kirchentonarten', die abgeschlossene Entwicklungsergebnisse nach rein rationalem Schema deutet und ordnet, sei wenigstens in aller Kürze gekennzeichnet. Nach unseren Ermittlungen haben der sog. II. und IV. Ton (also 'plagale', zu deutsch 'von der Seite her', an die zugehörigen 'authentischen' angebaute 'Flanken'-Tonarten!), weiterhin der VIII. und (in einem bestimmten Typus) V. sowie der VI. Ton als älteste Tonalitätsgruppe die geschichtliche Priorität; an sie hat sich der Ausbau des I., III., V. und VII. Tons angeschlossen. Die mittelalterliche Systematik hat demnach das Ältere, Primitivere dem Jüngeren, Entwickelteren nach- und untergeordnet.

Um die Schemata zu beleben, folgen noch einige Melodiebeispiele. Es sind Proben elementarster Melodik, die nur die tragenden Gerüsttöne verwenden, in dieser gerippehaften Gestalt aber die konstruktiven Beziehungen und das Wachstum des Systems nach unten besonders deutlich machen.

Dieselben Verhältnisse könnten an kirchlichen Gesangstücken archaischen Stils, etwa Antiphonen und Psalmweisen, sowie Tractus und Gradualresponsorien II. (IV.), VIII. und V. Tons gezeigt werden.

Zu *a*: Elementare Rufformeln und Kinderliedmotive; sie können sowohl als Rewie als Mi-Modus gedeutet und weiterentwickelt werden.
Zu *b*: 1. Westfälisches Kinderlied;
2. Rezitationsweise des Christkindelspiels aus der Batschka (Horak im Jb. f. Vldf. 6, 189).
Zu *c*: 1. Nachtwächterruf aus Oberösterreich (DVld. 39, 26);
2. Hirtenruf aus Österr.-Schlesien (Finkst. Bll. 5, 81).

Wichtig ist, zu sehen, daß die Bildungen von *b* und *c* jeweils die vorangegangenen voraussetzen und in sich reproduzieren, ferner, daß der endgültige Finalton eine verhältnismäßig geringe Kraft und Bedeutung hat. Solche Melodien 'stehen' noch nicht auf einer Tonika-Basis, sie schweben oder 'hängen' vielmehr an ihrem hohen Rezitationston.

Uns werden im folgenden nur Melodien beschäftigen, die sich im Rahmen jenes primitiven Tonalitätskreises bzw. der Systemgruppe *c*—*a'* halten.

Eine Theorie, welche den geschichtlichen Vorgang der Tonartenbildung erfassen und den ursprünglichen Antrieben vokaler Melodiegestaltung Rechnung tragen will, muß das Tonsystem in fallender, nicht in steigender Skala anordnen (vgl. die altgriechische Theorie, in der eine Erinnerung an jenen Entwicklungsvorgang lebendig gewesen zu sein scheint). Die Kon-

zeption der Melodiebildung und damit des tonalen Systems als eines auf einem festen Grunde errichteten Gebäudes setzt den Abschluß des geschilderten Wachstumsprozesses von oben nach unten voraus und stellt bereits eine Gegenbewegung rational-konstruktiven Denkens gegen das irrational-triebhaft geformte Anschauungsbild der Frühzeit dar. Sie bedeutet überdies einen mächtigen Schritt vorwärts in der Richtung der abendländischen Musikentwicklung und gehört auch ausschließlich dieser an.

In der Lehre von den 'Kirchentonarten', wie sie das Mittelalter ausgebildet hat, ist uns ein theoretisches System überliefert, das Empirie, Spekulation und antiquarische Studien, schöpferischen Entwurf und papierne Schulmeisterei in seltsamer Mischung vereinigt. So bedeutsam diese Lehre als geschichtliche Erscheinung und so groß ihr Einfluß auf die musikalische Produktion von Jahrhunderten auch gewesen ist, — hinsichtlich des eigentlich altertümlichen Gutes sowohl im Kirchengesang wie in der Volksüberlieferung kann ihr nur eine sehr bedingte und eingeschränkte Geltung zuerkannt werden. Ihre klassische Ausprägung im 11. Jahrhundert bedeutet nichts geringeres als den Abschluß und die Überwindung der 'archaischen' Epoche in der europäisch-nordischen Musikgeschichte. Der in ihr hergestellte Ausgleich zwischen antiker Tropenlehre, byzantinischem Oktoëchos und neuem, auf streng architektonische Raumordnung ausgehenden Tonalitätsgefühl wurde neuerdings als geniale Leistung des alemannischen Dichtermusikers und Theoretikers Hermann v. d. Reichenau erkannt[1]). Erst das damit zur Herrschaft gelangte und theoretisch fixierte Tonalitätsbewußtsein hat der Finalis den uns bis heute selbstverständlichen 'Grundton'-Charakter verliehen. Für die Vorzeit jedoch hatte die Finalis viel geringere Bedeutung; sie war für sie tonal 'unbetont' und hatte vielfach noch nicht einmal einen festen Sitz. Der alten Anschauung verlöscht oder versiegt der Gesang in der Finalis, die neue läßt ihn münden wie einen Strom, der im Meer das Ziel seines Laufes erreicht. Ihren Halt hat die archaische Singweise noch überwiegend im hohen Rezitationston, dem Halte- und Rufton *(Tenor, Tuba)*. Erst das neue Bewußtsein setzt diesem als Widerpart in der Tiefe entschieden die Finalis mit der Funktion einer Tonika entgegen, womit die bis heute gültige Polarität von Tonika und Dominante grundgelegt ist. Dem neuen Standpunkt erschien das freiere, unbestimmtere tonale Gehaben der alten Melodien und nicht zuletzt ihre Verwendung variabler Tonstufen leicht als ein bloßes Gehenlassen, als Folge mangelnder musikalischer Einsicht der Sänger, kurz als Verderbnis und Zersingung, die wieder gutzumachen sei. So hat denn auch im 11. Jahrhundert auf Grund der neuen tonalen Prinzipien eine eifrige Kritik und Emendation an dem überlieferten Gut eingesetzt[2]).

Für das 9./10. Jahrhundert waren noch vornehmlich der Anfang einer Melodie (wegen der im liturgischen Zusammenhang notwendigen Anknüpfung an den vorausgegangenen Gesang) sowie sonstige charakteristische

[1]) Gombosi, Studien z. Tonartenlehre d. frühen Mittelalters I. *Acta Musicologica* X (1938), 172f. — [2]) Vgl. die wichtigen Spezialstudien: G. Jakobsthal, Die chromatische Alteration im liturgischen Gesang d. abendländ. Kirche, 1897; U. Bomm, Der Wechsel d. Modalitätsbestimmung in d. Tradition der Meßgesänge im 9. bis 13. Jahrh., 1929.

Wendungen in ihr für ihre Zuordnung zu einem 'Tonus' maßgebend gewesen, am wenigsten aber der isolierte Schlußton. Tonus hieß hier (im Anschluß an die numerierten ἤχοι der byzantinischen Kirchensänger) vor allem soviel wie Melodietyp, was z. B. in dem Begriff: 'so und so vielter Psalmton' auch für uns noch einigermaßen nachzufühlen ist. Die Frage nach der Tonalität in unserm Sinne war mit der Frage nach dem Tonus (wie sie z. B. die Handbücher der mittelalterlichen 'Tonare' für die praktischen Bedürfnisse des Kirchensängers beantworten wollten) wohl vorbereitet, doch noch nicht ernstlich gestellt; es handelte sich um eine durchaus empirische, aus dem praktischen Umgang mit den gesungenen Melodien und namentlich aus dem Bedürfnis ihrer Sichtung und Aufordnung für die kirchlichen Gebrauchszwecke gewonnene Kategorie der Sänger, nicht der Theoretiker.

Es ist bezeichnend, daß der Osten auch theoretisch auf diesem Standpunkt der Uninteressiertheit gegenüber den eigentlichen Tonalitätsproblemen stehengeblieben ist, während sich der nordische Westen gerade durch sie zu unablässiger Weiterarbeit gereizt fühlte. Darin zeichnet sich bereits ein tiefgreifender Wesensunterschied zwischen Osten und Westen ab, den die moderne Erforschung orientalischer Musik nur bestätigt und der sich nicht erst im Laufe der Jahrhunderte herausgebildet haben kann: während der Osten keinen Wert auf die Festlegung eines diastematisch eindeutigen Melodieverlaufs und eine entsprechende Treue der Überlieferung legt und also auch keine dafür dienlichen Begriffe und Techniken ausgebildet hat, sehen wir den Westen, sobald die nordischen Völker in die Musikgeschichte eintreten, in Theorie, Praxis und Melodienüberlieferung unermüdlich und mit allen Mitteln um die Klärung und Sicherstellung möglichst bestimmter, unverrückbarer tonaler Verhältnisse bemüht. Das sichtbarste Denkmal des hier seit Anbeginn wirksamen Grundbedürfnisses und Begriffes von Identität im Melodischen ist das im 11. Jahrhundert vollendete diastematische Notensystem, das die technische Grundlage für die gesamte weitere Entwicklung der abendländischen Musik abgegeben hat. Hieraus sind aber notwendig schon weittragende Folgerungen zu ziehen, nämlich: 1. daß eine wirkliche Übernahme und Fortüberlieferung orientalischen Melodiengutes, die das spezifisch Orientalische bewahrt hätte, im nordisch geführten Abendlande gar nicht vorstellbar ist; 2. daß allenfalls in beschränktem Umfange eine zeitlang ein Aufnehmen melodischer Anregungen aus dem Osten hat stattfinden können, welches aber alsbald in völlig eigenmächtiges Weiterbilden umschlagen mußte; 3. daß das abendländisch-nordische Musikingenium, um seinen seit Beginn der geschichtlichen Zeit eindeutig bewiesenen und geradlinig verfolgten Gestaltungswillen zu betätigen und zu befriedigen, im wesentlichen doch auf angestammtes Melodiengut eigner Überlieferung und eigner Prägung angewiesen gewesen sein muß.

Seit der Wende des ersten Jahrtausends also hat sich die kirchliche Kunstmusik im Norden über die 'archaische' Stufe emporgearbeitet; das heißt aber: sie hat ihre anfängliche Gebundenheit an den instinktiv geübten 'usus' der alten volksmäßigen Überlieferungsweise gelöst und sich als eine nach selbstgeschaffenem rationalen Regelsystem zunftmäßig betriebene

'ars' konstituiert. Volkslied und Kunstgesang wandeln seitdem grundsätzlich getrennte Bahnen. Die Volksüberlieferung verharrt in der Gebundenheit an das vorzeitliche 'archaische' Erbe und trägt es — als Stoffgut wie als Bewußtseinsform — mit unerschütterlicher Zähigkeit durch die Jahrhunderte. Aus dem Gegensatze zu der nun ihre eigene Entwicklung nehmenden Kunstmusik erwachsen indessen fruchtbare Spannungen: in dem bedeutsamen Zwischenreich zwischen beiden 'Kulturen der Musik' (die einander wie eine stetige, schwerbewegliche Baßstimme und ein schnelllebiger, wandelreicher Diskant kontrapunktieren) gehen mannigfache wechselseitige Einwirkungen hin und her und werden entscheidend für die fortlaufende, von beiden Seiten her gleichermaßen bedingte Neuproduktion von 'volkstümlichem' (d. h. zur Volkläufigkeit fähigem) Melodiengut, das rückwirkend wiederum beiden Regionen zur Quelle der Bereicherung wird. So entstehen nun die spezifisch mittelalterlichen Melodien, die einerseits die kunstmäßige Fortbildung des Tonartensystems wie der Formensprache zur Voraussetzung haben, andererseits aber Züge aufweisen, die sie dem alten, im Volke treulich festgehaltenen Erbgut verpflichten. Entsprechend setzt sich dieser Vorgang durch alle weiteren Zeitalter fort, — nur sind natürlich die Bedingungen für ein reiches Wachstum nicht immer gleich günstig.

Daß diese großen Tatsachen fest ins Auge gefaßt und im einzelnen immer deutlicher herausgearbeitet werden, ist eine wesentliche Voraussetzung für zuverlässige Ergebnisse und wirkliche Fortschritte unserer musikalischen Volksliedforschung. Es ist hiernach grundfalsch, Volksweisen einfach nach Analogie von Kunstwerken mittels 'Stilkriterien' geschichtlich datieren zu wollen. Eine Volksweise kann viel älter sein, als gewisse einer einzelnen Fassung anhaftende Spuren eines Zeitstils, die der naive Blick leicht für ihr Wesentliches nimmt; sie kann aber auch bedeutend jünger sein, als ihr stilistisches Gepräge aussagt, da einmal aufgenommene Stilmuster im Volke lange festgehalten und für Neuschöpfungen verwertet werden. Um hier klarer zu sehen und der wogenden Fülle des Materials Herr zu werden, muß vor allem eine Erkenntnis der melodischen Typen als der Urphänomene geschichtlich verwirklichter melodischer Gestalt angestrebt werden, in deren entwicklungsgeschichtlicher Aufordnung man zunächst einmal ein Gerüst für eine Geschichte unserer Volksmelodik — was für das Altertum zugleich heißt: unserer Melodik überhaupt — wird gewinnen können.

Erst einer Sehweise, die solchermaßen die Geschichte der Kunst- und der Volksmusik kritisch sondert, andererseits aber die Entwicklungsvorgänge in der kirchlichen und in der Volksüberlieferung ständig aufeinander bezieht, eröffnen sich diejenigen Perspektiven, welche die ursprüngliche Wesenheit und das geschichtliche Wachstum unseres musikalischen Ahnenerbes offenbar werden lassen[1]).

[1]) Auf das Musikalische ist sinngemäß anzuwenden, was die Bemühungen um eine Begriffssetzung und Methodik der bildenden Volkskunst an Erkenntnissen erbracht haben. Diese stehen in vollem Einklang mit den hier — aus rein musikalischer Orientierung — vertretenen Anschauungen und Forderungen. Über sie berichtet z. B. das Wörterbuch der dt. Volkskunde von Erich und Beitl: 'Eine inhaltliche

Struktur des archaischen Rezitativs.

Als 'Quellen' (genauer Elemente und Motive) des liturgischen Sprechgesangs, die sämtlich 'in die Sprache zurückreichen' und 'von selbst über das liturgische Wort sich ergießen mußten, sobald der Vorleser oder Vorbeter es in langsamem und bedeutsamem Vortrag wiedergab', stellt P. Wagner fest: 'die Rezitation auf einer sich gleichbleibenden Tonhöhe, die melodische Auszeichnung der syntaktischen, logischen Einschnitte und die Kraft des Wortakzentes'[1]). Es leuchtet ohne weiteres ein, daß die Geltung dieser Feststellung sich auch auf allen außerliturgischen, und namentlich auch auf den vorchristlichen kultischen Sprechgesang unserer Vorfahren erstreckt. Es ist jedoch höchst seltsam, daß bisher über das Thema 'liturgisches Rezitativ' immer nur in einer Weise gehandelt worden ist, als spräche man von Dingen, die zwar höchst natürlich sind, die es aber doch nur innerhalb der Kirchenmauern und sonst allenfalls noch im Orient gäbe. Der unmittelbare Hervorgang der Rezitationsmelodik aus der Sprache wurde betont und doch im gleichen Atemzuge der nun einmal beliebten Vermutung nachgegangen, ob nicht in den lateinischen Lektions- und Orationstönen ein Niederschlag orientalischer Gewohnheiten und in den Psalmtönen gar direkter Import aus der Synagoge vorliege. Die durch keinerlei wissenschaftliche Gründe gerechtfertigte Sucht, dem Satze '*ex oriente lux*' auch in diesen Dingen Geltung zu verschaffen, ist übrigens noch nicht sehr alt. Wie natürlich und vernünftig — bei allen humanistischen Sonderneigungen — nimmt sich doch daneben noch die Anschauung Glareans aus, des bedeutendsten Musikgelehrten und Choralkenners am Ausgang des Mittelalters! Er knüpft an eine Bemerkung des Dionysius von Halikarnass, 'daß in der römischen Sprache die äolische Stimme vorherrsche (*Aeolida vocem dominari*)', die Auslassung: 'ich glaube, daß Dionysius hier nicht das Sprechen (*dictiones*), sondern den

und stoffliche Zielsetzung auf Grund des ihr eigentümlichen Materiales wird in der Volkskunst zuerst von K. Hahm mit allen Folgen gesehen und durchgeführt: der im Bauerntum lebendige Erbgedanke . . . Ihm ordnet sich der Lebensbedarf und die Lebensanschauung nach dem Gesetz der größtmöglichen Stetigkeit unter. Das Gesetz der Stetigkeit bildet hier . . . Typengut aus, das in Generationen sich wenig ändert und sich starken Neuerungen und Einflüssen nur langsam angleicht . . . Will man . . . die geschichtliche Linie der bäuerlichen Volkskunst aufsuchen, so wird man mit Erfolg bei der germanisch-bäuerlichen Kunst beginnen . . . Wenn dieses Erbgut im Bauerntum auch nur in spärlichen Resten fortlebt, so ist es doch der ursprüngliche, positive Kern im Bereiche der Volkskunst. Voraussetzung und Auftraggeber dieser Bauernkunst ist das altüberkommene Brauchtum, die Energie seiner geometrischen Sinnbilder lebt noch im 19. Jahrhundert in den Ornamenten der Haustore, der Herdrehme, der Minnegaben fort. Dieses Symbolgut als völkisches Erbgut zu erarbeiten und über ein in allen wesentlichen Belangen dinglicher Art erst noch zu erforschendes Mittelalter hinweg an die Vor- und Frühgeschichte anzuknüpfen, scheint eine der zukunftsreichsten Aufgaben, welche die neuere Volkskunstforschung sich gestellt hat.'

Inzwischen hat F. A. van Scheltema diese Aufgabe zum Thema eines Buches gemacht: Die dt. Volkskunst und ihre Beziehungen zur germ. Vorzeit (1938), das die vom naturverbundenen Bauerntum getragene Volkskunst als lebendig gebliebene Vorzeit zu deuten sucht.

Die Parallelen zu unseren Bemühungen liegen auf der Hand. Bei dem im folgenden vorgeführten Melodiegut ist besonders auch auf seine Verknüpfung mit dem Brauchtum zu achten.

[1]) Einführung in d. Gregorian. Melodien, III: Greg. Formenlehre (1921), 21.

Tonfall (*voculatio*) gemeint hat . . . Diese Deutung unterstützt in etwa der Umstand, daß die Römer eine solche Vorliebe für den Aeolius hatten, daß, als die ersten Kirchenmänner Roms Gesänge für den gottesdienstlichen Gebrauch entwarfen, die gemäß dem Ohr des Volkes mit Singweisen zu versehen waren, sie zuerst sich dieses Modus bedienten, freilich zurückhaltend und maßvoll; denn zuerst haben sie das *Pater noster* usw. nach diesem Modus eingerichtet . . .' (. . . *quod Romani . . . ita Aeolium adamarunt Modum, ut cum primi Ecclesiastici Romae cantus in templis ad vulgi aureis demodulandos conceperint, hunc Modum primum usurparint, sed modeste sane ac temperate* . . . Dodekachordon II, 17). Lassen wir uns also nicht darin beirren, uns an das Nächstliegende, nämlich an den melodischen Trieb in der lateinischen und in unserer eigenen Sprache zu halten. Denn nicht nur in den klassischen Sprachen, auch in der unseren hat 'der Akzent die melodische Bedeutung des höheren Tones', und nicht nur 'bis weit ins Mittelalter hinein', sondern bis heute wird in unserem Volksgesang 'die Akzentsilbe gern mit einem höheren Ton versehen'. Auch noch in den reicher entwickelten Formen unseres Volksliedes — nicht anders als im kunstvolleren Kirchengesang — 'ist der Lauf der melodischen Linie oft durch den Akzent bestimmt', und in gleicher Weise wie die Formeln der Lesung und der Oration begnügen sich entsprechende Bildungen in unserer Volksüberlieferung 'meist mit der Rezitation auf einem Tone, die durch bescheidene Stimmbeugungen an den syntaktischen Einschnitten variiert ist, erkennen aber in der Kadenzbildung die Macht des Akzentes an' (Wagner a. a. O.).

Diese Sprachmelodik hat nun keineswegs durch ein individuell freies, subjektives sich Ergehen beim Gesangsvortrag seine Formen gefunden — ebensowenig wie das Volkslied überhaupt 'dem unmittelbaren Erguß des menschlichen Herzens nach der augenblicklichen Stimmung' (wie man einst gemeint hat) seine formale Gestaltung verdankt. Vielmehr stehen feste, streng gebundene Äußerungs- und Mitteilungsformen von einer Art naturgesetzlicher Objektivität am Anfang, und erst einer langsam fortschreitenden Entwicklung ist die allmähliche Auflockerung und geistig freiere, künstlerisch beweglichere Ausformung der starren, strengen Urlaute vorbehalten.

Die elementarste Erscheinungsform, das Urphänomen melodischer Gestalt überhaupt, ist also die bereits fest geprägte Formel, im weiteren Sinne das formelhafte Gerüst, zu dem die primitivsten melischen Strukturelemente zusammengefügt werden. In der mittelalterlichen Theorie sind uns für diese Strukturelemente präzise Termini überliefert, die der Sache so völlig entsprechen, daß auch die Volksliedforschung nur gut daran tut, wenn sie diese aus ursprünglicher Anschauung gewonnenen Namen und Begriffe in ihre Kunstterminologie aufnimmt und sinngemäß weiterbildet.

Der durchgehaltene Hochton der erhobenen Stimme, der feststehende Gesangston schlechthin im Gegensatz zum gleitenden Sprechton, Ausdruck einer konstanten Spannkraft (das ist ja der Ursinn von τόνος), die durch das Einhalten einer festen Hochlage das primitive Singen vom Sprechen abhebt und ihm seine erste Einheit gibt, heißt *Tenor, Tonus currens, Tuba*, was wir mit Halteton, Rufton, Rezitationston verdeutschen (man

beachte übrigens, wie das Wörterbuch *tenor* umschreibt: ununterbrochener Lauf oder Flug, gleichmäßige Bewegung, übertragen: ununterbrochener Fortgang oder Verlauf, Zug, Zusammenhang — was alles den musikalischen Tatsachen bestens entspricht).

Der einzelne Endton, in den herabsinkend sich die hochgehaltene Stimme entspannt, heißt *Finalis*, ebenso aber auch die Tongruppe, in welcher der abschließende Stimmfall (die 'Kadenz') sich vollzieht. Eine Sonderbezeichnung für charakteristische Stimmfälle zur Markierung eines abgeteilten oder abgeschlossenen Sinnzusammenhanges ist *Punctum* oder *Punctus* (übertragen von dem Schriftzeichen auf das laute Lesen).

Dem endigenden Stimmfall tritt zu Beginn eine förmliche Stimmerhebung gegenüber, die die Anfangssilben in wenigen Tonschritten aus tiefer Ruhelage zur Höhe des Haltetones emporführt: das *Initium*.

Ein weiteres Mittel fortschreitender Formbildung ist die Gliederung des Satzganzen durch einen Mitteleinschnitt, der (gewöhnlich durch eine mit dem Stimmfall am Ende korrespondierende Stimmbewegung, die noch einen Fortgang erwarten läßt) eine erste Hälfte von einer zweiten abhebt: *Mediatio, Metrum* (wohl ein verballhorntes *Medium*), *Mediante*, was man mit Mittelung (als Gegenstück zu Endung) verdeutschen sollte.

Eine weitere Unterteilung des Halbsatzes, die am ehesten durch eine leichte Stimmsenkung (Sekunde oder Terz) geschieht, heißt *Flexa*.

Die letztgenannten Stimmbeugungen zur Markierung syntaktischer Glieder heißen seit dem Altertum Akzente (*accentus*, aus *ad* und *cano*, griech. *προς-ῳδία*), d. h. Be-tonungen, also: das einem mit erhobener Stimme vorgetragenem Texte zukommende Auf und Ab von Tonbewegung, — die zum Ausdruck der Sinnabschnitte notwendigen gliedernden Tonformeln. Dem alten *Accentus* wurde am Ausgang des Mittelalters der neue Begriff des *Concentus* als Bezeichnung für die vollentfaltete Gesangskantilene gegenübergestellt.

Ein Sichvernehmlichmachen mit erhobener Stimme, wobei von selbst auch Stimmfälle in bestimmten Intervallen sich einstellen, nennen wir rufen. Deswegen sprechen wir sinngemäß auch vom Rufton und von der Rufformel (als der kleinsten lebendigen Einheit eines Rufes). Feststehende Rufformeln, in denen bereits die Elemente Rufton und Schlußfall vereinigt sind, bilden buchstäblich das Proto-plasma, das Erst-geformte des frühzeitlichen Melos, die ersten organischen Ballungen, die keimkräftigen 'Knollen' der melischen Substanz, die weiteres Wachstum aus sich hervortreiben. Am Ende, in der Schlußwendung, wo sich Akzent (d. h. Hochtontendenz der melischen Energie) und Schwerkraft (Tiefenzug der ruhebedürftigen Stimme) spannungsvoll begegnen, liegt der wichtigste Ansatzpunkt solchen Wachstums; hier führt das starke Nachklingen des zuletzt Gehörten in der Empfindung — das Gewicht des 'letzten Wortes' — alsbald über das bloße passive Sinkenlassen des Tones hinaus zu einer Anspannung, die dem letzten Wortakzent durch besondere Hervorhebung gegen das Vorhergehende sowie durch Abhebung gegen den folgenden Stimmfall eine nachhaltige Wirkung sichern soll, worin zugleich das Gefühl wirksam ist, daß ein beherrschender Schlußakzent das Vorgetragene in der Erinnerung des Hörers zu einer festen Einheit zusammenfaßt. Hier also

beginnt melodische Gebärde in engstem Raum sich zu differenzierterer Gestalt zu formen, von hier aus vornehmlich erfaßt durchgreifende melodische Bewegung größere Einheiten, ganze Zeilen und Zeilenverbände.

Am Anfang des Gesanges bewirkt (vor der Einführung eines eigentlichen Initiums) der starke Impuls des Einsatzes leicht eine in die Höhe drängende Bewegung, die den Rufton umkreist, ehe sie sich in ihm wie in einem gefundenen Ziel beruhigt. Das aus der Tiefe emporführende *Initium* ist dagegen eine planvolle Stilisierung des naturalistischen Ausholens der Stimme aus der Ruhelage.

Es muß noch betont werden, daß die melodischen Formeln auch die eigentlichen ausführenden Organe beim Ausbau des Tonraumes sind, wie er oben geschildert wurde. In ihrer Versetzung und Kombination in verschiedenen Lagen vollzieht sich die Ausweitung und Festigung des Tonraumbewußtseins und damit endlich die Zusammenfassung tonal verschieden gestimmter Bestandteile unter einen tonalen Leitgedanken, — was wir 'Tonalität' nennen. Sie erweist sich als verwirklicht, sobald der herrschenden Formel auch solche anderer Lage und Stimmung (Modalität) nicht nur angereiht, sondern untergeordnet werden und somit als kontrastierende Ausweichungen in der Bahn der Melodie die Herrschaft und gesetzgebende Kraft der Hauptformel erst wahrhaft offenbar machen.

Angesichts dieser aktiven, aufbauenden Kraft der Formel in frühgeschichtlicher Melodik leuchtet es ein, daß das tonale Bewußtsein des praktischen Musikers ebenso wie das Bewußtsein von melodischer Einheit und Form ursprünglich eben auch ganz an die Vorstellung von bestimmten Melodieformeln und Formelkombinationen (als Melodiemodellen) gebunden war, — übrigens eine Bewußtseinsstufe und Vorstellungsart, die dem heutigen Volkssänger noch genau so eigentümlich ist, wie den fränkischen Cantoren des 9. Jahrhunderts. Auf den einschlägigen frühmittelalterlichen Begriff *Tonus* wurde schon hingewiesen; der griechische ἦχος, das ägyptische *naghma* und das arabische *maqām* bieten die Entsprechungen aus dem Osten.

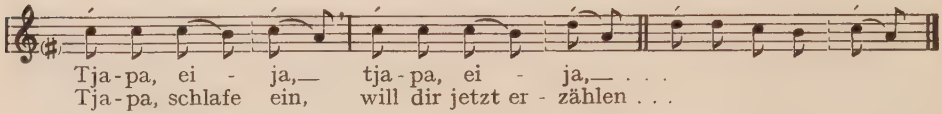
Wenden wir uns nun der tatsächlichen Überlieferung archaischen Formelgutes zu, so zeigt sich, daß das liturgische Rezitativ und unser urtümliches Kinderlied aus dem gleichen Formelschatz gespeist sind; beide Bereiche fügen sich ohne den geringsten Widerspruch zu einem einheitlichen Ganzen von geradezu systematischer Vollständigkeit und Abgeschlossenheit zusammen, — so zwar, daß mehrfach auf der einen Seite der Überlieferung vernachlässigte oder verlorengegangene Bildungen (die im Sinne des gemeinsamen Prinzips liegen) auf der andern Seite ergänzend auftreten, daß also der eine Zweig der Tradition geradezu nach dem andern ruft, damit das ungeteilt Eine und Ganze, dem beide entwachsen sind, offenbar werde.

Allerdings ist erforderlich, nicht bei dem mageren melodischen Vorrat des uns heute Geläufigsten im Kinderlied stehenzubleiben. Von der ursprünglichen Mannigfaltigkeit sind uns nur wenige, gewissermaßen versteinerte und arg abgeschliffene Typen übriggeblieben, die überdies, in Mißdeutung ihrer noch keineswegs tonartlich (in unserm Sinne) aus-

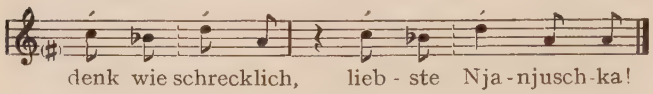
geprägten Haltung, vom unkritischen modernen Ohr kurzweg als Dur aufgefaßt werden. Lassen wir uns also nicht etwa von F. M. Böhme, sondern lieber von einem genialen Beobachter und Nachgestalter urwüchsigen Volksgesangs wie M. Mussorgskij in die Kinderstube führen. Da hören wir:

Liederzyklus 'Kinderstube'

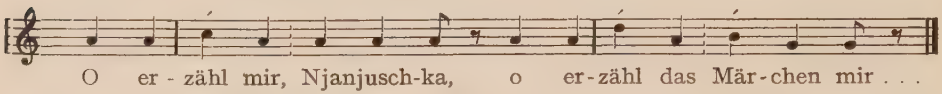
a) aus Nr. 4: 'Mit der Puppe'



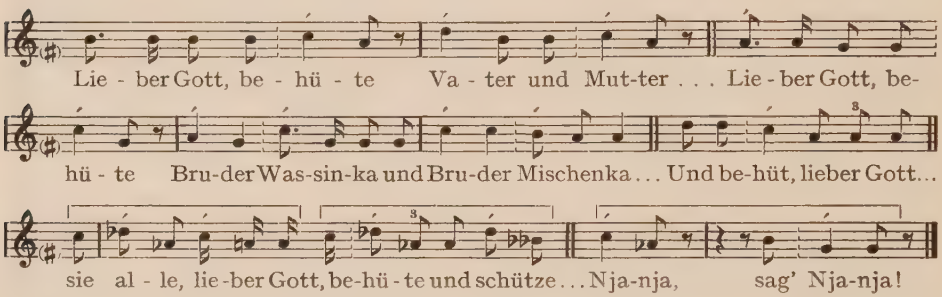
b) aus Nr. 3: 'Der Käfer'



c) aus Nr. 1: 'Mit der Njanja'



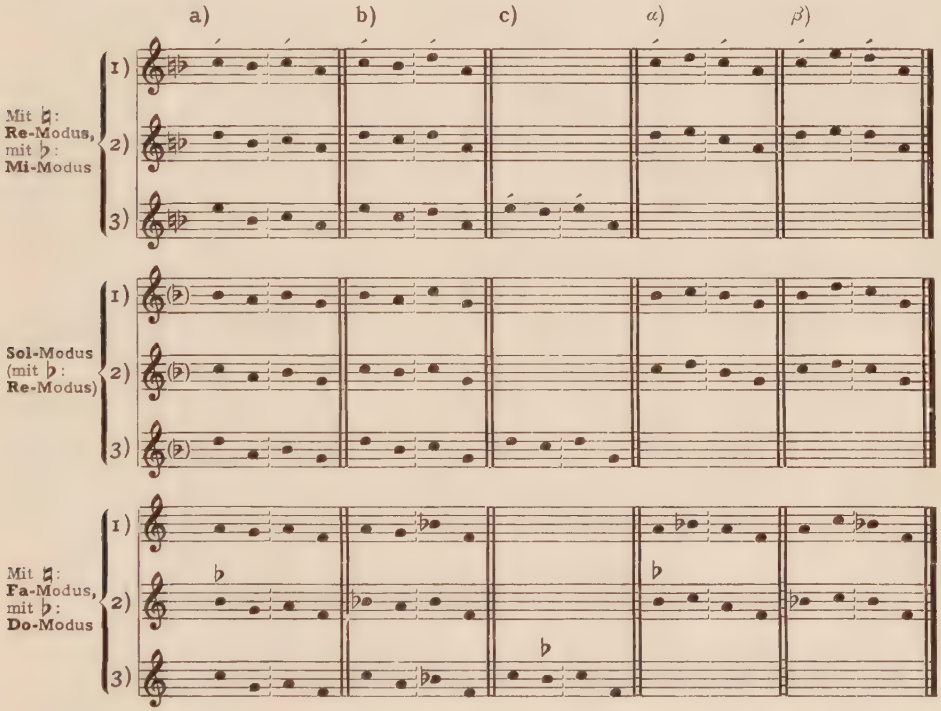
d) aus Nr. 5: 'Abendgebet'



Mussorgskijs Realismus vermittelt uns hier die denkbar treueste Wiedergabe wirklich gehörter Kinderliedmelodik, natürlich in Anpassung an die geschilderten dramatischen Situationen (daher die Chromatik und das Emportreiben der Stimme im 'Abendgebet'). Klar erkenntlich sind die oben festgestellten melodischen Funktionen: des Tenor, der hauptsächlich in den rivalisierenden Tönen *d* und *c* seinen Sitz hat, aber auch bis nach *h* absinken kann; des Schlußakzents, der vom Vorhergehenden meist durch eine vorbereitende melodische Senkung abgehoben ist; der Finalis, in die die Stimme nach der letzten Akzenterhebung hinabfällt. Ebenso deutlich ist das charakteristische Schweben und Hängen dieser Tonformeln; sie kennen noch kein gravitierendes Hinstreben zum Schlußton, noch kein Ausruhen auf einem ausgeprägten Schluß-Grundton; ihr Halt ist noch inzig der oft wiederholte Rufton und die anschließenden Akzenttöne.

Weiter finden wir die beiden wichtigsten Schlußfall-Typen vor: den Terz- und den Quartschlußfall, und sehen, daß sie einen Spielraum von der Terz bis zur Quinte in Anspruch nehmen. Als weitere Möglichkeiten kommen nur noch der Sekund- und Quintschlußfall in Betracht.

Breiten wir auf Grund des uns durch obige Beispiele an die Hand gegebenen Prinzips die überhaupt möglichen Formelbildungen vor uns aus, so führt die systematische Sichtung zu einer Auswahl der wichtigsten Möglichkeiten, wie sie in der folgenden Tafel gegeben wird. Sie bietet die Grundformel des altertümlichen Rezitativs gemein-europäischer Überlieferung in ihren hauptsächlichsten morphologischen und tonalen Abwandlungen. In der liturgischen Lektionspraxis, die auf antiker Tradition beruht, wird diese Formel *Punctus* genannt; wir nennen sie daher im Anschluß an diese geschichtliche Gegebenheit Punktformel und bezeichnen ihre verschiedenen Fassungen näher nach der Anordnung der folgenden Tafel (z. B. Re-Punktformel 3a).

Das Konstante im Wandel ihrer Fassungen ist die schon im Sprach-Melos und -Rhythmus vorgeprägte Bewegungsfigur, deren klassische Gestalt diese ist: . Zwei Hoch- und Starktöne sind nach Helligkeit und Gewicht abgestimmt und zur Erzielung eines volltönenden Ausklangs zusammengefügt. Wie der erste Hochton dem schärfer abgehobenen und schwerer belasteten zweiten entgegenführt, so bereitet die

erste Stimmsenkung den gewichtigeren abschließenden Stimmfall vor. Die Gesamtbewegung stellt ein elastisch ausschwingendes Gefälle dar, das unser Körpergefühl als vollkommen natürlich empfindet und mit Lust mitvollzieht.

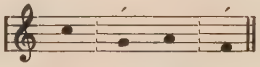
(Zur Tafel.) In der Regel hat der erste Ton zugleich als beliebig auszudehnender Rufton zu gelten, doch können die Formeln auch an benachbarte Rezitationstöne angeschlossen werden. Es sind zweierlei Endungen zu unterscheiden: unvollkommene mit nur einem Akzent, wobei Tenor und letzter Akzentton nur durch eine Sekundsenkung voneinander abgehoben sind, und vollkommene mit zwei ausgeprägten Akzenten, wobei ein vorbereitender Akzent und Stimmfall dem letzten vorausgeht. Durch Vergrößerung der vorbereitenden Stimmsenkung von der Sekunde bis zur Quarte erhält auch der erste Akzent eigenes Gewicht und Profil; erst in diesem doppelten Gefäll erreicht die Formel ihre volle Schlußkraft und vollendete Gestalt.

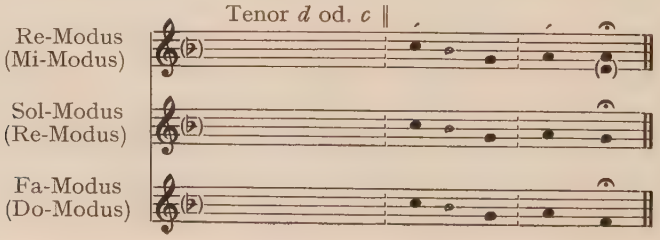
Die tonale Anordnung entspricht den oben gegebenen schematischen Aufstellungen. Die Fortsetzung nach der Tiefe ist durch Transposition um eine Quarte zu gewinnen.

Die Zahlen- und Buchstabenindizes weisen auf die in der Tafel entsprechend angeordneten morphologischen Tatsachen:

1) Ausgangston: Terz über der Finalis.
2) Ausgangston: Quart über der Finalis.
3) Ausgangston: Quint über der Finalis.
a) Schlußfall-Intervall: Terz.
b) Schlußfall-Intervall: Quart.
c) Schlußfall-Intervall: Quint.
α) β) Ersetzung des Tieftones zwischen den beiden Hebungen in *a*) und *b*) durch eine entsprechende unbetonte Ausweichung nach oben.

Nächstliegende Weiterbildungen: Ausfüllung der Schlußfälle (vom Glissando bzw. Portament zur diastematischen Sekundenfolge); Verquickung von a und b, von 1, 2 und 3, von 1 a b, 2 a b mit 1 α β, 2 α β usf.

Rhythmische Verlagerung: In der Tafel ist als Normalfall fallender Rhythmus bzw. volle oder klingende Endung zugrunde gelegt, wobei Hauptakzente und Hochtöne zusammenfallen. Steigender Rhythmus und stumpfe Endung brauchen demnach nur auf den letzten Ton zu verzichten. Ungleich häufiger ist (in der Volksüberlieferung) jedoch eine rhythmische Verlagerung, die es ermöglicht, auch bei steigendem Rhythmus und stumpfer Endung die melodische Formel unversehrt zum Klingen zu bringen; die Schlußakzente rücken einen Schritt nach hinten: Hieraus geht wiederum als Nebenform für den ersten rhythmischen Typus folgende Fassung hervor:

Zwei wichtige Re- und Sol-Punktformeln seien noch angefügt, die mit der Fa-Formel 3a in besonderem Zusammenhang stehen:



In der Verbundenheit dieser drei Formeln bestätigt sich wieder jene besonders innige Dreieinigkeit der entsprechenden Modi, auf die schon oben S. 76 aufmerksam gemacht wurde. Diese drei primitiven, im Tonumfang ein und desselben Penta- bzw. Hexachords sich haltenden Modi (man sollte hier eigentlich eher von *Toni* in dem oben S. 80 festgestellten Sinne reden) Re—Sol—Fa (bzw. Mi—Re—Do) haben so sehr aneinander teil, daß jedem die Finaltöne der beiden Nachbarn als *Confinales* zur Verfügung stehen und daß demnach eine Melodie erst in ihrem endgültigen Schlußton ihre engere Zugehörigkeit zu einem von ihnen entscheidet (vgl. die Melodiebeispiele S. 78).

In rhythmisch-melischen Formeln dieser Art erkennen wir die kleinsten und ursprünglichsten Formeinheiten von Musik und Poesie überhaupt: sie stellen — poetisch wie musikalisch — das kleinste Gefüge, das denkbar kleinste in sich Gebundene und Gestaltete dar.

Aus dem lateinischen Altertum haben wir Kunde von dem sog. *Cursus*, den Redner und Schriftsteller in den Schlußwendungen ihrer Perioden anwandten, um ihnen einen wohlklingenden und wirkungsvollen Ausklang zu geben. Die Verfasser liturgischer Gebets-, Lektions- und sonstiger Texte sind hierin bis ins 7. Jahrhundert dem Vorgange der heidnischen Prosaiker gefolgt. Man unterscheidet mehrere Cursustypen, die sämtlich nur verschiedene Gruppierungen von melodisch-rhythmischen Senkungen um zwei Akzente darstellen, z. B. *Gratiam tuam ... méntibus nóstris infúndè* (*Cursus planus*). Auch diese mit bewußter Kunst gehandhabten Bildungen finden ihre musikalische Darstellung in nichts anderem als in unserer Punktformel. Mit Recht hat bereits die *Paléographie musicale* zahlreiche rezitativische Kadenzen des Chorals mit dem Cursus in Verbindung gebracht (Bd. IV: *Le Cursus et la Psalmodie*, p. 27ff.); zur Erklärung der melodischen Kadenzformeln bedarf es indessen des Cursus nicht, vielmehr sind beide aus dem gleichen natürlichen Grunde herzuleiten.

J. Grimm hat das poetische (und damit zugleich das musikalische) Element im altdeutschen Volksrecht zunächst 'in der äußersten Form' der Gesetzessprache aufgespürt: 'Nämlich der Poesie ist es von Grund aus natürlich und notwendig, daß sie sich mit dem einmal ausgesprochenen Satz öfters nicht begnüge, sondern ihn nochmals wiederhole. Sozusagen, sie kann nicht auf einem Fuße stehen, sondern bedarf dann, um in ihre Ruhe und Gemütlichkeit zu gelangen, einer zweiten Stütze, eines anderen, dem ersten gleichen Satzes. Hierauf scheint mir das Prinzip der Alliteration und des Reimes genau und wesentlich zu beruhen.

Erwägen wir die deutsche ganze Sprache in allen ihren mannigfaltigen Lagen, Richtungen und Äußerungen; wir werden sie immer von selbst geneigt zur Tautologie finden, und sie wird uns dieses Triebes wegen vorzüglich poetisch erscheinen, namentlich aber in ihren alten epischen Liedern, Rechtsformeln und Urkunden.

Gleichwohl versteht es sich, daß auch in fremden Sprachen dieselbe Neigung, wenn schon nicht so offenbar, gespürt werden müßte. Die lateinischen Redensarten stellen ihr *jus fasque, juste pieque* aus demselben Gefühl zusammen, wonach wir in altdeutschen Gesetzen und Verbriefungen allerwärts Beispiele, wie folgende ... eingeführt sehen: mögen und sollen, hindern und irren, Span und Irrung, Willen und Gefalle, von statt und von wegen, ... kund und zu wissen, bekennen und kund tun, wir tun und geben, ... usw. In den Volksliedern noch viel häufiger. Darum aber hat die Poesie zwei Glieder in ihrer förmlichen Zeile, oder in ihrem Satz.

Allein sie bleibt dabei nicht stehen, sondern tut noch einen weiteren Schritt, d. h. die Zweiheit zeigt sich auch oft, mit dem aus ihr gewachsenen Dritten, als Dreiheit; dann stehen die zwei ersten Sätze im ersten Glied und lassen den dritten das ganze zweite erfüllen ...

Den obigen Beispielen mangelt indessen sämtlich das, was man die Blüte der Form nennen könnte, die Alliteration selbst. Nun aber vermöchte wohl nichts besser die allgemeine Natürlichkeit dieser und den Beweis ihrer ehedem unter dem gesamten

germanischen Volksstamm durchgreifenden Ausbreitung zu bestärken, als die häufigen alliterierenden Tautologien in unserer alten Rechtssprache. Es liegt mir nämlich außer Zweifel, daß unsere Gesetze im frühesten Altertum wirklich, nicht anders wie Sagen und Geschichten, metrisch in Lieder gebunden waren. Folgende sind aus dem Sachsenspiegel zur Probe: Eigen und Erbe, Gut oder Geld, Haut und Haar, lässet und leihet, Schuld und Schaden . . .

Überhaupt aber lautet die Sprache in unseren alten Gesetzen meistenteils gewichtig und stark; weniger abgebrochen kurz, als langsam, mit Nachdruck schleifend, ohne matt schleppend zu werden. Sie ist nie dünn und leer, in ihrer gemütlichen Wiederholung liegt der Sachen volle Sicherheit und Gewähr, ein langes edles Gewand, angemessen der Würde des Richteramtes . . .

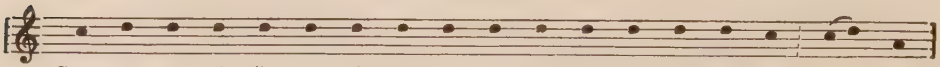
Immer deutlicher wird die Poesie des alten Rechts hervortreten, wenn wir nun auch ganze Sätze betrachten wollen . . . Formeln wären viele hier anzuführen . . . Ein altes Gedicht enthält folgende, offenbar gerichtliche Formel:

weder han ich uch den win vergozzen,
oder han ich uch den speht erschozzen,
oder han ich uch den rein verbrant?

. . . Der Femschöffeneid lautete so: 'Ich schwöre zu hehlen die heilige vehme | vor weib und kind | vor vater und mutter | vor schwester und bruder | vor feuer und wind | vor allem was die sonne bescheint und der regen benetzt | vor allem was schwebet zwischen himmel und erde' . . . Bemerkenswert zeigt sich auch in solchen Formen, gleich den Liedern, eine solche Abweichung der Rezensionen, daß keine völlig mit der anderen stimmt . . .' (Kl. Schriften VI, 159ff.).

Die solchen sprachlichen Fügungen, Redensarten, Sätzen und längeren Formeln bereits innewohnende Sprachmelodie ist gar nicht anders vor- und darstellbar als durch eine tonal bestimmte Akzentuation mittels unserer Punktformeln. Nachdrücklich sei betont, daß wir es in den Aufweisungen Grimms mit viel ursprünglicherem Belegmaterial für die Prinzipien und Elemente altertümlicher Rezitationsmelodik zu tun haben, als es etwa der Cursus und ähnliche Überlieferungen aus der antiken Bildungswelt darbieten können.

Von den feierlichen Verkündigungen der Richter und ihrem Tonfall können nicht wesentlich verschieden sein die Anrufe und Segenswünsche, mit denen man in öffentlicher Versammlung Fürsten und Könige begrüßte. Der Anruf eines Sprechers, mit einfallendem Ruf der Versammlung, und weiterhin vielfach abgewandelte Anrufe bei gleichbleibendem Antwortruf, also die 'Litanei', ist für ein solches Zeremoniell die natürliche Form und wurde sicherlich bereits in grauer Vorzeit ausgebildet. Seit dem Bündnisse der fränkischen Könige mit dem römischen Papst existiert ein offizielles liturgisches Formular solcher Art für den feierlichen Königsempfang, das den Titel *Carmen regale* führt und mit den Rufen *Christus vincit, Christus regnat, Christus imperat* eingeleitet wird. Es folgen Anrufungen Christi und der Heiligen, auf die Klerus und Volk mit Heilwünschen für die Hoheitsträger von Kirche und Staat antworten. Diese Heilrufe lauten folgendermaßen:



und

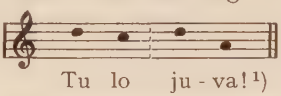
Ferner:

Entsprechend:

N. Reginae nostrae vita! —
Nobilissimae proli regali vita!

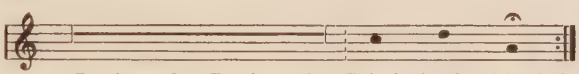
und endlich:

Omnibus judicibus vel cuncto exercitui Francorum et Alamannorum
vita et victoria! —
Tu illis adjuva!

Daß das Volk hierbei aber auch in seiner Muttersprache einfiel, bezeugt schon die älteste, um 783 zu datierende Aufzeichnung dieser Königslitanei, die den zweiten Antwortruf in primitivem Französisch gibt (es ist dies das älteste französische Sprachdenkmal): 

Nicht anders, also im Tonfall unserer Re/Mi-Formel 2b und ihrer nächsten Verwandten, haben wir uns auch die deutschen Litaneirufe *Christ uns genade! — Helfo, sancte Petre!* usw. vorzustellen.

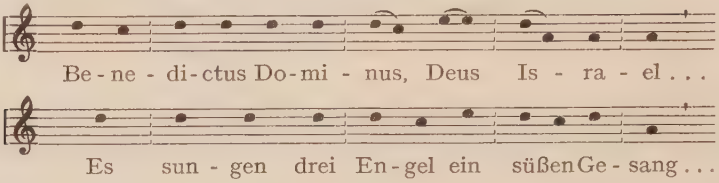
Daß es sich in dieser Rufformel um uraltes Volksgut handelt, bestätigt die Volksüberlieferung selbst aufs nachdrücklichste. In Königsfeld (Karpathenrußland), einer 1775 von deutschen Kolonisten aus dem oberösterreichischen Salzkammergut gegründeten Siedlung, rufen die jungen Burschen beim Scheibenschlagen zur Sonnwende (Jungbauer-Horntrich, Die Volkslieder der Sudetendeutschen, 23):



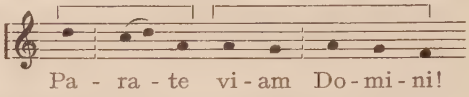
Außer als einzeiliger, primitiver Ruf begegnet die Formel als erste Zeile mehrgliedriger Gebilde ebenso im Kirchengesang wie im Altgut unseres Volksliedes auf Schritt und Tritt. So beginnt z. B. ein archaischer Psalmton in der *Commemoratio brevis* (Gerbert, Scriptores de Musica . . . I, 217)

[1]) A. Gastoué, Le cantique populaire en France, 1924, 4f.; A. Schubiger, Die Sängerschule St. Gallens, 1858, 30f.; Riemann-Festschrift, 1908, 138f.

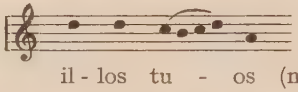
und die mit Sicherheit zu erschließende Urfassung von 'Es sungen drei Engel'[1]) folgendermaßen:



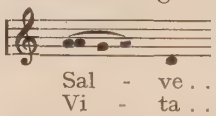
In Antiphonen tritt unsere Formel in so betonter Weise als emphatisches Rufmotiv auf, daß man darin bewußte Anspielungen auf die Bedeutung der Formel im Volksleben sehen muß. So ruft Johannes der Täufer in der Antiphon *Vox clamantis*:



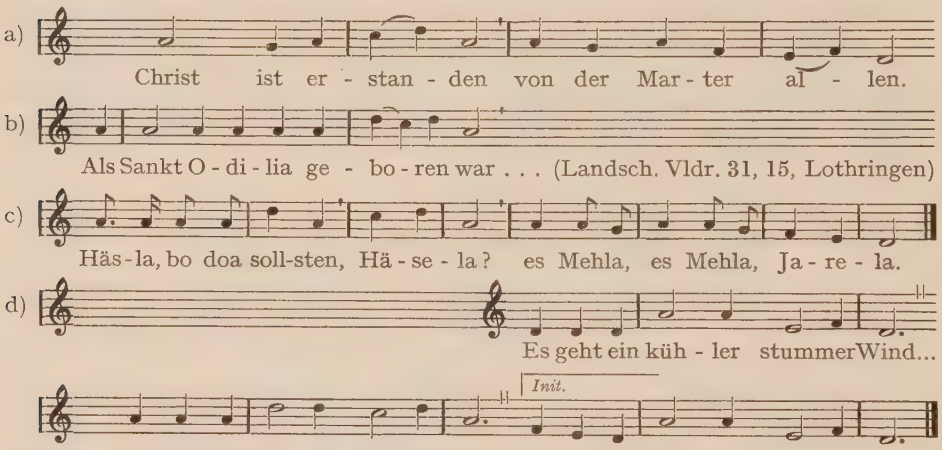
(= Punktformel Re 2b + Fa 1a). Hermann v. d. Reichenau gibt auf dem Höhepunkte seines *Salve regina* dem beschwörenden Anruf an die Himmelskönigin die Fassung:



und bildet die einleitende Begrüßung in genauer tonaler Beantwortung eine Quarte tiefer:



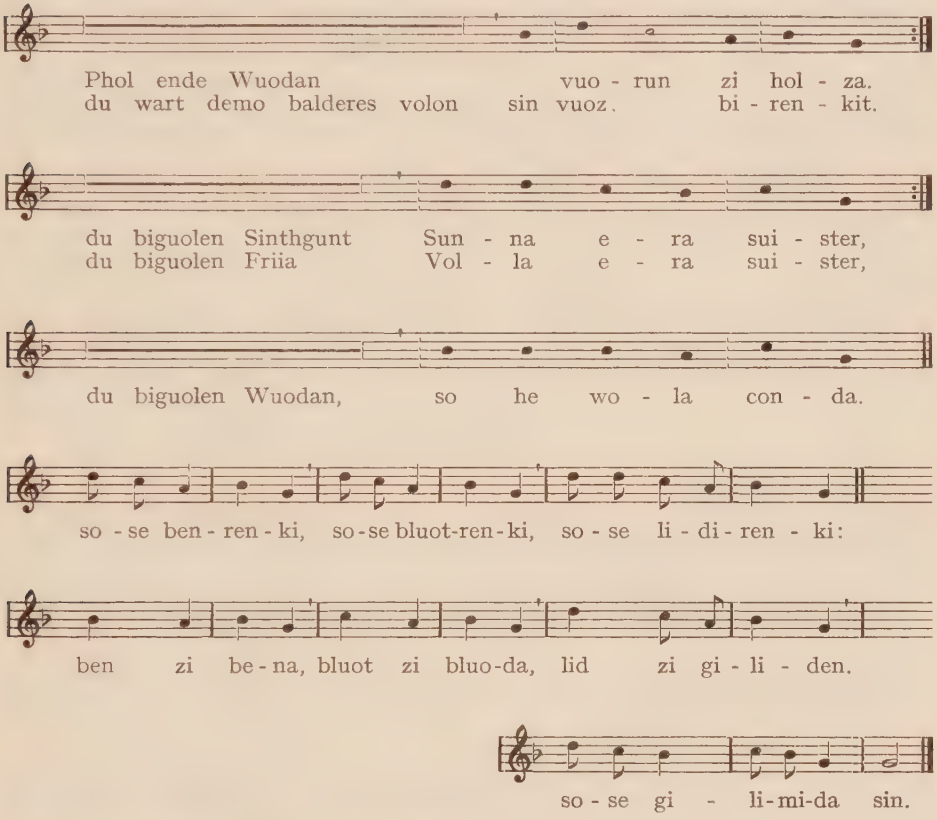
Vgl. damit die Benutzung der Formel in folgenden deutschen Liedern:



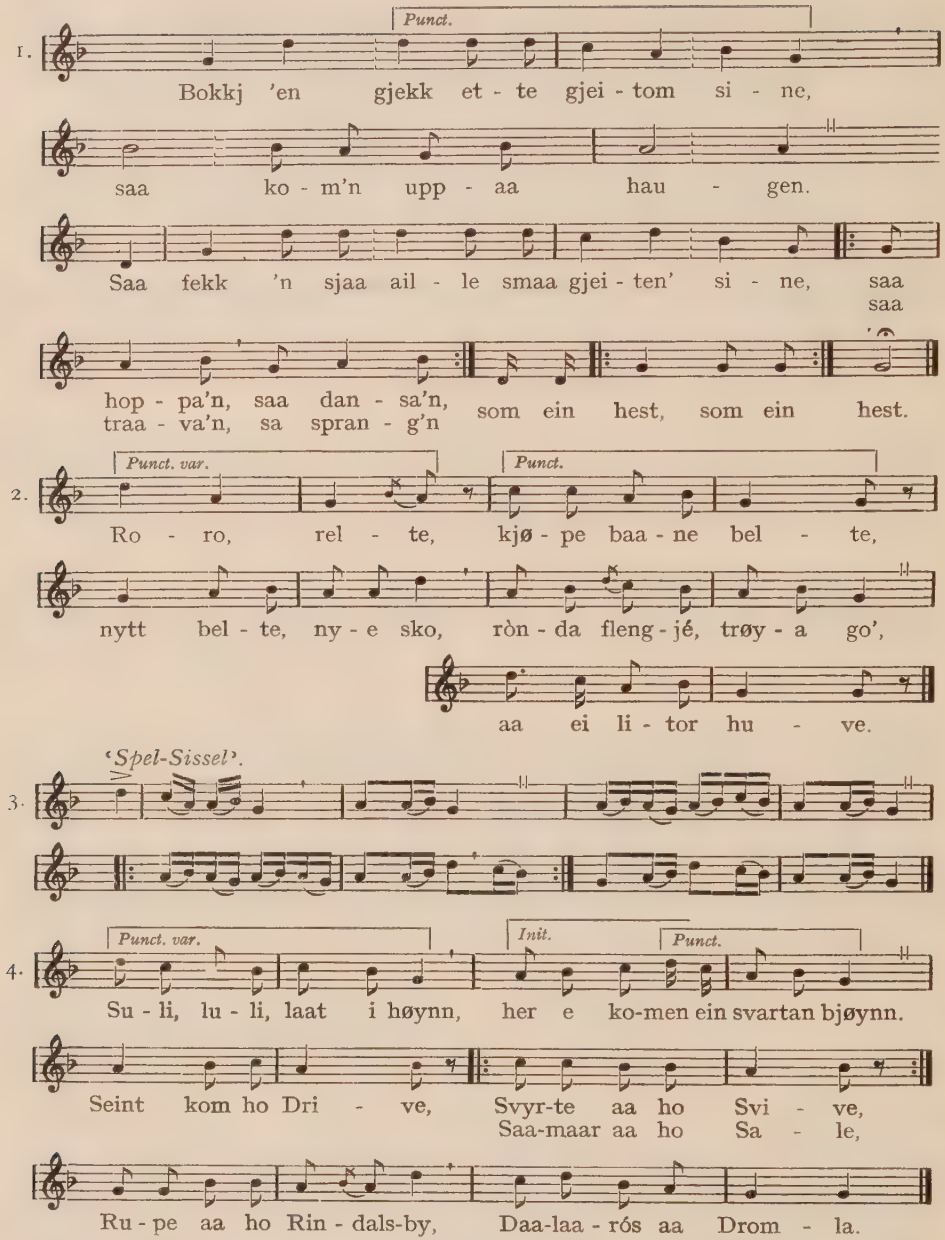
(c—d: aus der Sprachinsel Kremnitz, Sammlung Horak)

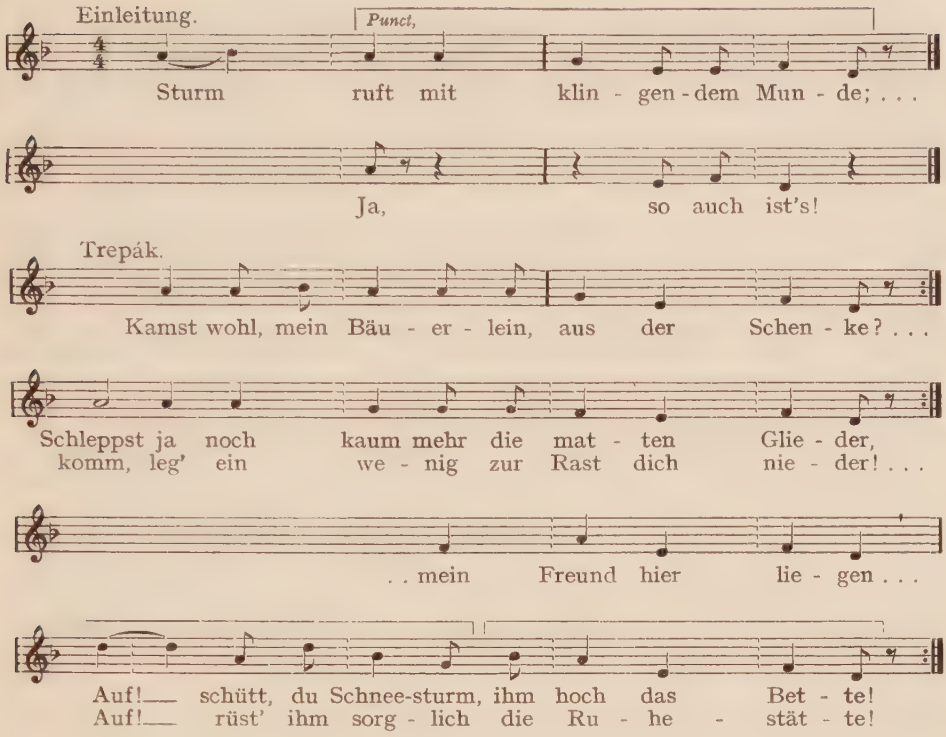
[1]) Der Tenor wurde später über *e* bis nach *f* emporgetrieben. Derselbe Vorgang ist auch im Psalmengesang und anderen liturgischen Rezitativen mehrfach zu beobachten; er hat aus dem IV. Ton mit dem Tenor *a* den III. Ton mit dem Tenor *c* entstehen lassen.

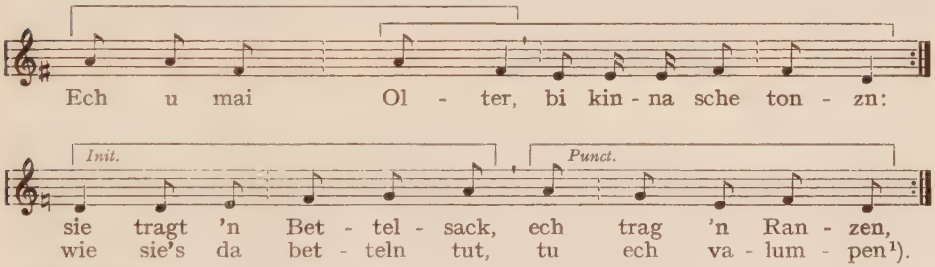
Auch dem altgermanischen Zauberspruch kann keine andere Singweise angemessener sein, als das in unserer Tafel ausgebreitete Formelgut. Es bleibt nur darüber zu streiten, welche Fassung den Vorzug verdiene bzw. wie man sich mehrere Fassungen etwa gemischt und gereiht zu denken habe. Grundsätzlich kommen alle tonalen Typen mit gleichem Rechte in Betracht. Wir machen einen Versuch im Re-Modus mit dem zweiten Merseburger Zauberspruch: der erzählende Eingang (*spell*) und das eigentliche Zauberlied (*leot*) sind entsprechend differenziert:



Es gibt aber noch wirkliche Überlieferungsreste, die unsere 'Rekonstruktion' — zumindest im Prinzip — zu bestätigen vermögen. Gewisse norwegische Kinderlieder und Hirtenrufe weisen sich durch ihre poetisch-musikalische Gestalt sowie Spuren im Inhalt als besonders treuer Nachklang uralten Zaubergesanges germanischer Tradition aus. Wir geben vier Beispiele aus O. M. Sandvik, Folke-Musik i Gudbrandsdalen: '*Baansuller*' Nr. 4, 33, 41; '*Gjætarviser og budeisuller*' Nr. 9, welche unsere Re-Punktformel in führender Rolle zeigen. (Zur Erläuterung der einzelnen Erscheinungen vgl. die folgenden Ausführungen.)

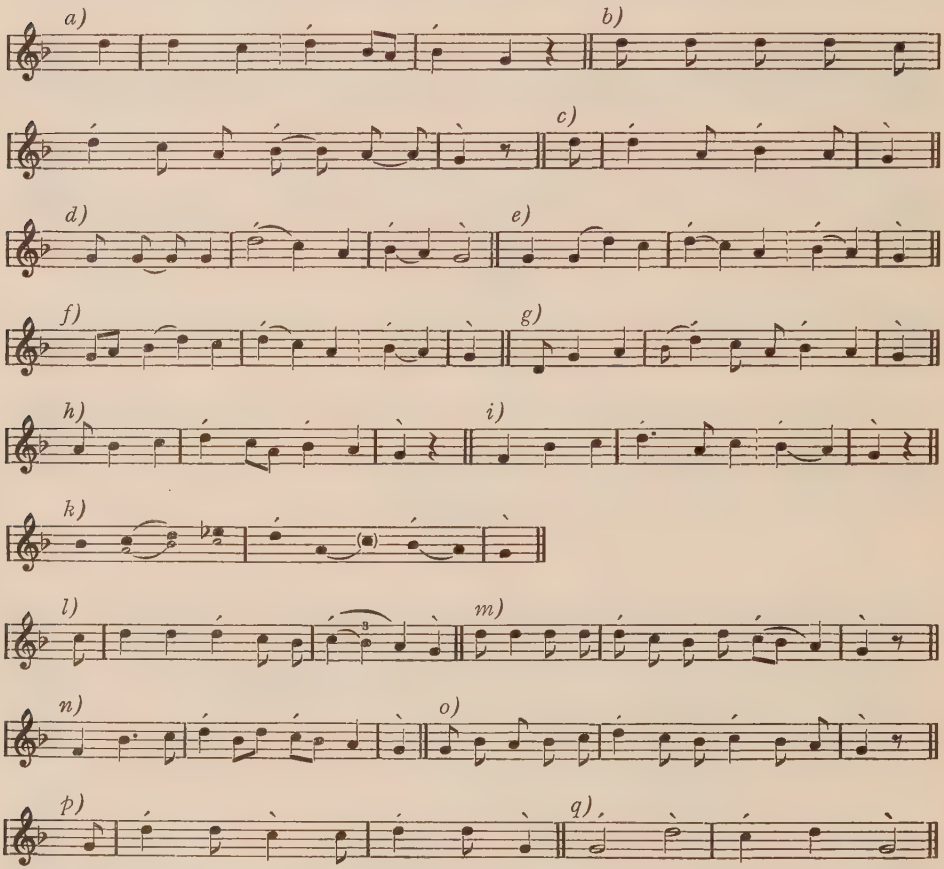


Wie im hohen Norden, begegnet die Re-Punktformel 3a auch im slavischen Osten als Urelement der Volksüberlieferung. Mussorgskij benutzte sie als Thema zu jenem unheimlichen 'Trepak', den er den Tod mit einem trunkenen Bäuerlein tanzen läßt (Lieder und Tänze des Todes, Nr. 1):

Die deutsche Volksüberlieferung kennt die alte Punktformel in allen erdenklichen Fassungen, in schlichter, nackter Gestalt ebensowohl wie ausgefüllt und zu liedmäßiger Kantilene gerundet. Wir geben hier nur soviel Beispiele, als nötig sind, um ihre wichtigsten Erscheinungsformen und Fortbildungen im Volksgesang nachzuweisen.

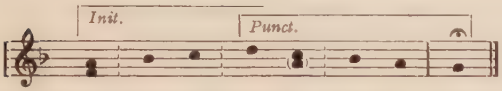
Am engsten an das Vorhergehende schließt folgendes Liedchen aus der Deutsch-Probener Sprachinsel an (K. Horak, Jb. f. Vldf. 6, 183):

[1]) Eine aus den gleichen Elementen etwas kunstreicher gebildete, in Rhythmik und melodischer Motivreihung aber ausgesprochen slavisch geprägte Melodie aus demselben Ort siehe a. a. O. 191.

Eine Dur- und eine Mollfassung unserer Formel (letztere mit vorausgehendem Initium) stehen hier auf der gleichen Basis nebeneinander.

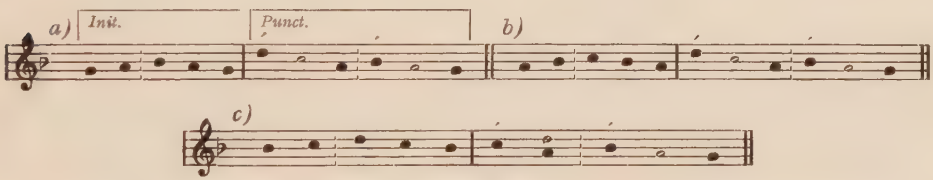
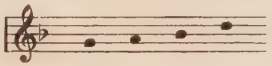
Die Re-Fassung begegnet namentlich in folgenden typischen Bildungen, meist Nachsätzen, aber auch Kopfstücken zwei- und dreizeiliger altertümlicher Lieder:



Die Beispiele *a*—*k* vertreten die Re-Punktformel 3a (Terzschlußfall), *l*—*o* die benachbarte Formel 3b (Quartschlußfall), *p*—*q* endlich 3c (Quintschlußfall). Der Abrundung zur bogenförmig in sich geschlossenen Zeile dient ein vorgesetztes Initium, dessen typische Bildungen die Beispiele *d*—*k* bzw. *n*—*o* veranschaulichen. Gesteigerte melodische Vitalität läßt mannigfache Vorschlags-, Wechsel- und Durchgangsnoten sich einnisten. Nachdem der Terz- oder Quartschlußfall schrittweise ausgefüllt ist, liegt es nahe, auch die melodische Senkung zwischen den beiden Schlußakzenten zu überbrücken. Das kann als bloße lässige Einebnung geschehen, ebensowohl aber auch aus einem Bedürfnis nach stärkerer melodischer Bogenspannung.

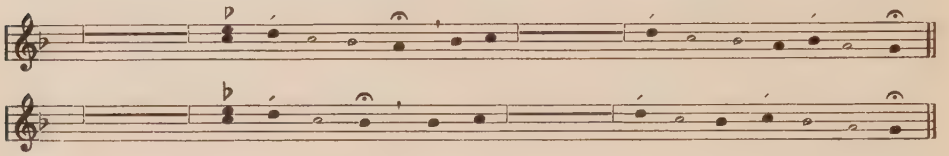
Infolge der Umbildung der primitiven, rein akzentischen Sprachmelodik lose gereihter Formeln in eine musikalisch eigenständigere Gesangsmelodik, welche die Zeile und den Zeilenverband als fließende Linie und sich wölbenden Bogen erleben läßt, ist so das im zielstrebigen Auf- und Abwärtsschreiten, in seinen harmonisch-melodischen Gewichts- und Spannungsverhältnissen vollkommen ausgewogene und gerundete Schlußzeilenmodell

entstanden, das ein Endprodukt von klassischem Rang darstellt und keine weitere Entwicklung mehr zuläßt, — es sei denn bloßes Zersingen; es spielt in der gesamten altertümlichen Musiküberlieferung eine hervorragende Rolle.

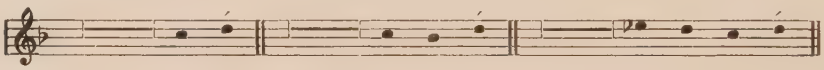
Hier sei die allgemeinere Feststellung eingefügt, daß die stufenweise steigende oder fallende (über eine Quart hinaus sich erstreckende) gerade Linie, in der auch Haupt- und Schlußakzente dem glatten Linienverlauf sich unterordnen, innerhalb rezitativischer Melodik als jünger anzusehen ist als die gezackte und gekurvte, die die Akzenttöne als Hoch- oder Ecktöne heraushebt und die rhythmisch schwachen Zwischentöne als melodische Senkungen oder Ausweichungen gibt. Denn die letztere Bewegungsart entspringt unmittelbar aus der natürlichen urwüchsigen Sprachmelodik, während das glatte Auf- und Absteigen in der Skala als Ergebnis melodischer Verschleifung, Einebnung oder Ausgleichung schon ein von der Sprache gelöstes, selbständig musikalisches, ja geradezu instrumental-spielerisches Element zur Geltung kommen läßt.

Die soeben vorgeführten Initien streben im wesentlichen geradeswegs nach oben, sei es im Sprung (ohne und mit Anlauf), sei es im Schritt; nur die den Zielton umkreisende Bewegung von *k* stellt einen Sonderfall dar. Die Umkehrung dieser kreisenden Figur führt uns auf eine weitere Initialformel, die sich dem Zielton in einer gegenläufigen Schwungbewegung entgegenwirft; sie kommt, verbunden mit der Punktformel, in folgenden Gestalten vor:

Ferner wird der geradlinige Gang  gern ersetzt durch den gezackten: , der eine rückläufige Umkehrung der Punktformel 3a darstellt[1]).

Ausgedehnterer Worttext macht gliedernde Absätze und Ruhepunkte nötig: dem Schlußpunkt tritt die *Mediatio* gegenüber. Da die voll schlußkräftige Punktformel aus zwei Akzenten und zwei wesentlichen Fall-

[1]) Vgl. das Spiel mit diesem Motiv, als dem Gegenbild der Punktformel, in den oben gegebenen norwegischen Beispielen.

bewegungen besteht, liegt es nahe, eine Mediatio mit nur einem Akzent und Stimmfall als unvollständige offene Endung der geschlossenen der Finalkadenz entgegenzustellen; der Mittelschluß ist so buchstäblich ein halber Schluß, ein halber Punkt. Wir erkennen in ihm die zuerst besprochene primitive Rufformel wieder, die sich hier in einen übergeordneten formalen und tonalen Zusammenhang einfügt. Das doppelte Gefälle, das der Punktformel eigentümlich ist, und die darin liegende Spannung wird so in größere Verhältnisse übertragen und für die Absetzung von Halbzeilen und weiteren Teilgliedern, die in einer höheren Einheit aufgehen sollen, ausgewertet. Der Ruheton des Halb- und Teilschlusses, der auf den endgültigen Schlußton vorausweist, kann mit gutem Sinn *Confinalis* genannt werden (vgl. oben S. 89). Zu den beiden Re-Punktformeln 3a und b gehören demnach folgende Modelle mehrzeiliger Anlagen mit Halb- und Ganzschluß:

Die Mittelkadenz kann jedoch auch auf jeden Schlußfall verzichten und die Stimme in der Tenorlage halten, was zumal durch steigenden Rhythmus und stumpfe Endung nahegelegt wird. Der letzten Note mit der Haupthebung geht dann eine vorbereitende leichte Stimmsenkung oder Tonumschreibung voraus:



Neben der eben entwickelten Möglichkeit, zum Mehrzeilenverband fortzuschreiten, sei sogleich noch anderer gedacht: die ursprüngliche Einzeile mit starkem Schlußfall konstituiert sich als erste Zeile, an die eine Fortsetzung mit schwächerem Schluß (der etwa auf dem Tenor liegen bleibt) angeschlossen wird; oder: aus bloßer Wiederholung ein und derselben Zeile wird paarweise (oder noch weiter greifende) Gruppierung, indem die zweite (bzw. letzte) Zeile durch einen kontrastierenden Schluß abgehoben wird; oder endlich: einander ebenbürtige, vorzüglich aber modal kontrastierende Punktformeln werden, zu Zeilen ausgeformt, entweder paarweise gesellt oder zu dreien, vieren und fünfen unter Beobachtung architektonischer Symmetrie zusammengefügt.

Der nächste Schritt zur weiteren Ausstattung obigen Modells ist das Vorsetzen von Initien vor beide Halbsätze.

Ebenso wird der Vordersatz gern erneut untergeteilt, was einem tief ursprünglichen rhythmischen Bedürfnis entspringt (vgl. Grimms Bemerkung oben S. 89). Der neue Einschnitt bereitet in der Regel als kleine melodische Senkung (*Flexa*) die Mittelkadenz vor; er kann aber auch bis zur völligen Abtrennung eines selbständigen Eingangsstückes weitergetrieben werden. Als solches steht am ehesten wiederum der Schlußpunkt (ohne oder mit Initium) zur Verfügung, der auch der Mittelkadenz angenähert werden kann (etwa durch offenen Schluß auf der Confinalis).

Auf diese Weise erhält der ganze Satz ein ausgeprägtes Kopfstück, eine stattliche in sich abgeschlossene Initiale, die mit seinem Ende korrespondiert.

Ein solchermaßen mit Mediatio, Flexa, Halbsatzinitien und Kopfinitiale ausgestattetes Rezitativ kann mit einem Schritt ins Liedmäßige übertreten, — seine Weise fast unmerklich zur architektonisch gefestigten Liedweise werden. Alle aufbauenden Elemente sind bereits vorhanden, sie brauchen nur in festen Maßverhältnissen zusammengefaßt zu werden. Doch selbst diese sind schon in der noch losen Fügung der Teilglieder vorausgefühlt, da ihre Anordnung unzweideutig auf die Verwirklichung des klassischen Periodengesetzes $(2 + 2) + 4$ oder $(2 \times 2) \times 2$ [2^3] hinausläuft.

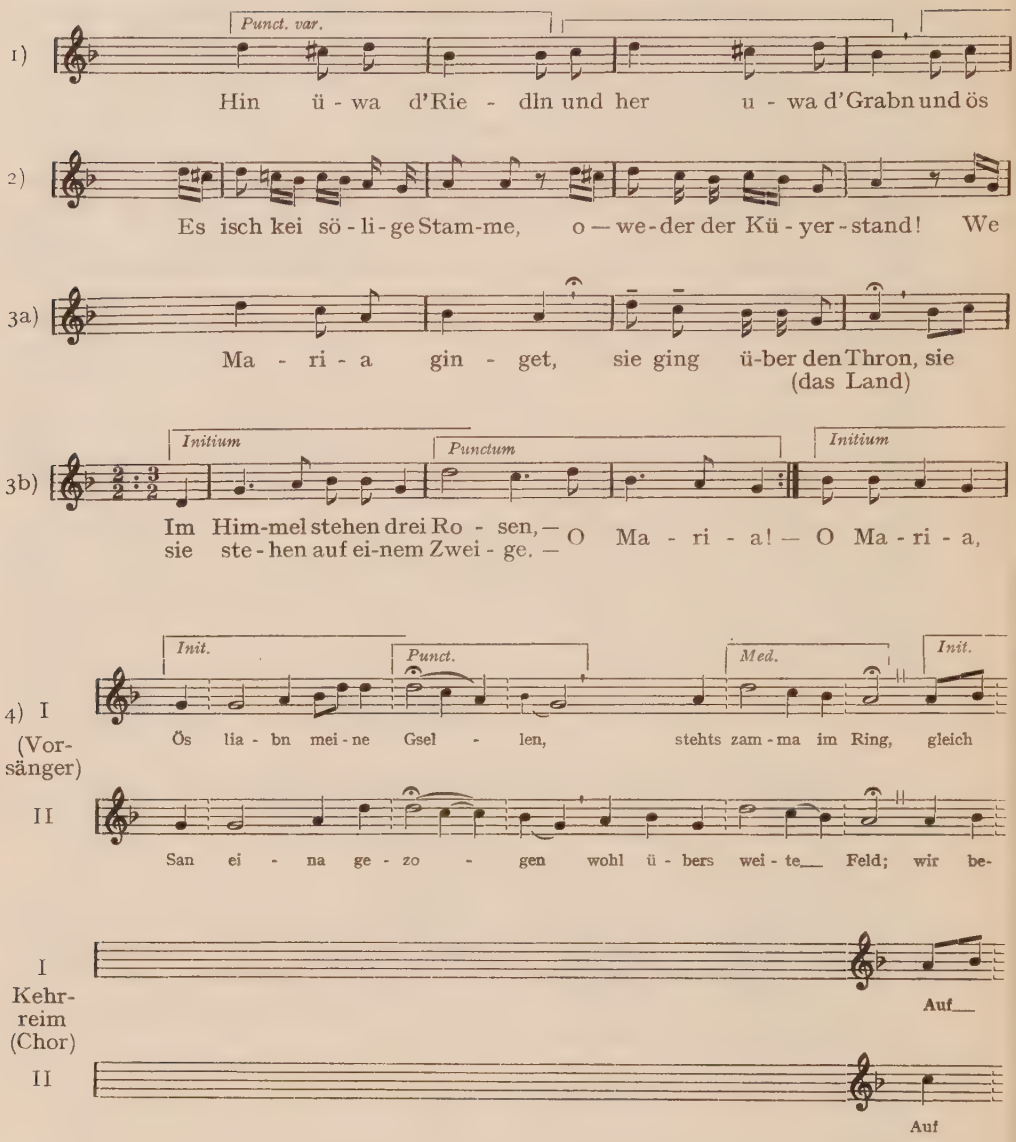
Die bisherigen Beispiele zeigten durchweg die Quinte als Tenor; neben ihr kann (innerhalb des Wirkungsbereiches der Re-Formel 3) auch zeitweise die Quarte in Tenorfunktion auftreten. Das geschieht besonders wirkungsvoll im Nacheinander, wenn der Vordersatz die Quinte, der Nachsatz die Quarte zum Tenor hat. Das Prinzip der Gefällanordnung, das wir in der Punktformel selber, dann im Verhältnis von Mittel- und Schlußkadenz wirksam sahen, zieht so auch den Tenor in seinen Bann.

Die folgenden Beispiele aus altertümlichem Liedgut führen die besprochenen Möglichkeiten in lebendiger Erscheinung vor. Alle zeigen Ausgestaltungen der Re-Punktformel 3ab (unter gelegentlicher Einbeziehung der Re-Formel 2a bzw. α). Alle gehören stilistisch, typologisch und entwicklungsgeschichtlich eng zusammen und schließen sich in geringem Abstand an die obigen norwegischen Belege an.

1. 'Almschrei' aus dem steirischen Salzkammergut (Dt. Vld. 17, 40).
2. Hirtenruf aus dem Emmental, Schweiz (E.-B. 1471). Von Studer fälschlich als 'Großvater der Kühreigen' bezeichnet.
   Die chromatische Wechselnote unter dem Tenor ist eine Eigentümlichkeit des alten Hirtengesangs sowohl in den Alpen wie in Norwegen und Schweden. Sie bildet die Entsprechung zu dem 'Alphorn-Fa' in Moll.
3. Zwei geistliche Rufe aus Münnichwies, Kremnitz-Probener Sprachinsel:
   a) Horak in *Karpathenland* IV (1931).
   b) Jungbauer-Horntrich, Die Volkslieder d. Sudetendeutschen, Nr. 25.
4. Ansingelied der Sternsinger von Otterfing, Oberbayern (Hartmann-Abele, Mel. 147/b). I: erster Teil, II: 'Der Dank' nach empfangener Gabe.
5. Neujahrsansingen in Hallstadt, Oberösterreich (Klier, Schatz österr. Weihnachtslieder II, Nr. 78).
6. Ansingelied in einem Dreikönigsspiel der Bielitzer Sprachinsel, Schlesien (Horak in: Jb. f. Vldf. VI, 189).
7. a, b, c) Rockenlied (zum Hochzeitsbrauchtum) aus Siebenbürgen (Brandsch I, Rockenlied, 2. Teil, Fassung d, c, e, S. 111ff.).

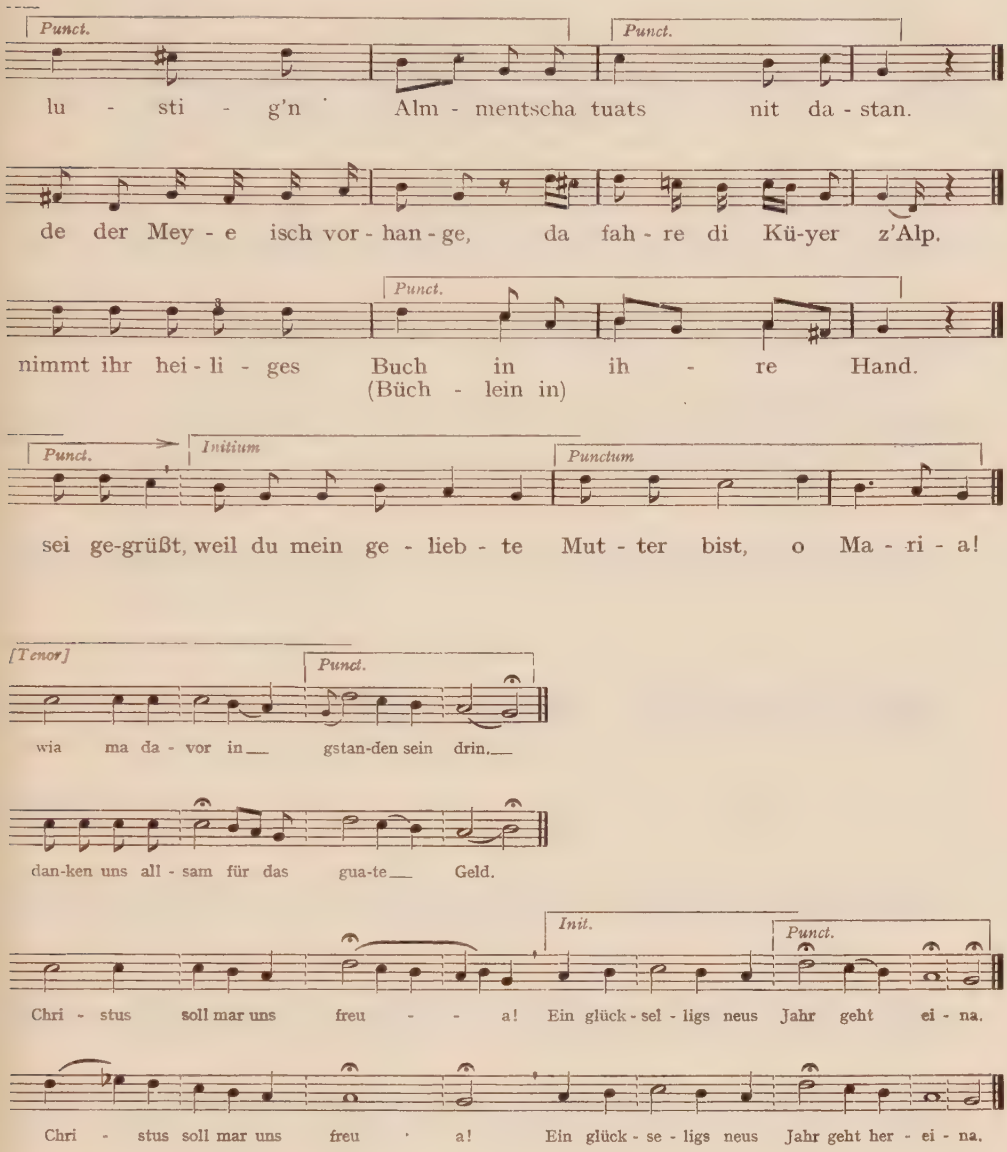
Erzählende Lieder:

8. Die verkaufte Müllerin (E.-B., Nr. 58a – Kretzschmer-Zuccalmaglio I, S. 59).
9. Petri Tränen, Siebenbürgen (Brandsch I, S. 4 u. 33).
10. Die drei Schwestern vor der Himmelstür, Siebenbürgen (Brandsch I, 7).
11. a) Erlösung vom Galgen, Ungarn (Dt. Vldr. I, Nr. 22, 3).
    b) Erlösung vom Galgen, Ungarn (Horak in: Jb. f. Vldf. VI, 182).
12. Mädchenmörder, Rheinland (Dt. Vldr. II, Nr. 41, 16).
13. Der verbundene Mann (Replied), Niederrhein (E.-B. 122).
    Vortrag: Jede Zeile erst von Vorsängern gesungen, dann vom ganzen Chor wiederholt.



14. Nachtigall, Siebenbürgen (Brandsch I, S. 39).
15. Altspanisches Volkslied 'vom Ritter' (ein Nachklang aus der Westgotenzeit?). Melodie nach A. de Cabezon, *Diferencias sobre el Canto llano del Caballero*, gedr. 1578, Neuausg. in Ph. Pedrells *Hispaniae Schola Musica sacra* VIII.

Der Schluß der Melodie biegt in die Oberterz aus, um einen engeren Anschluß der Fortsetzung zu ermöglichen — nicht anders, als es in Nr. 4, II beim Übergang zum Kehrreim geschieht. Auch hier schließt

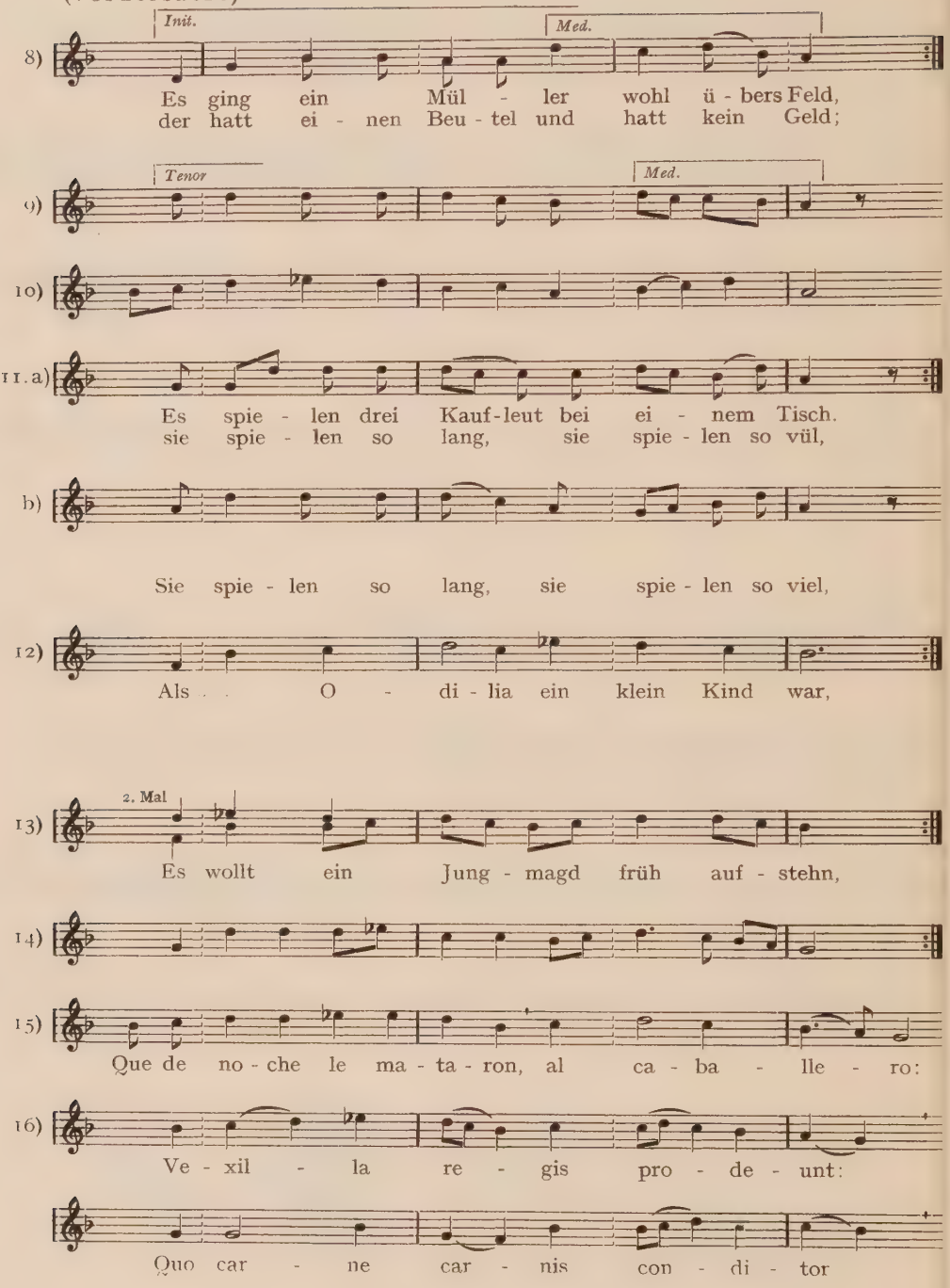


ein Kehrreim an, der die Worte *al caballero . . . Olmedo* umfaßt. Der endgültige Schluß dürfte dann nach *g* führen.

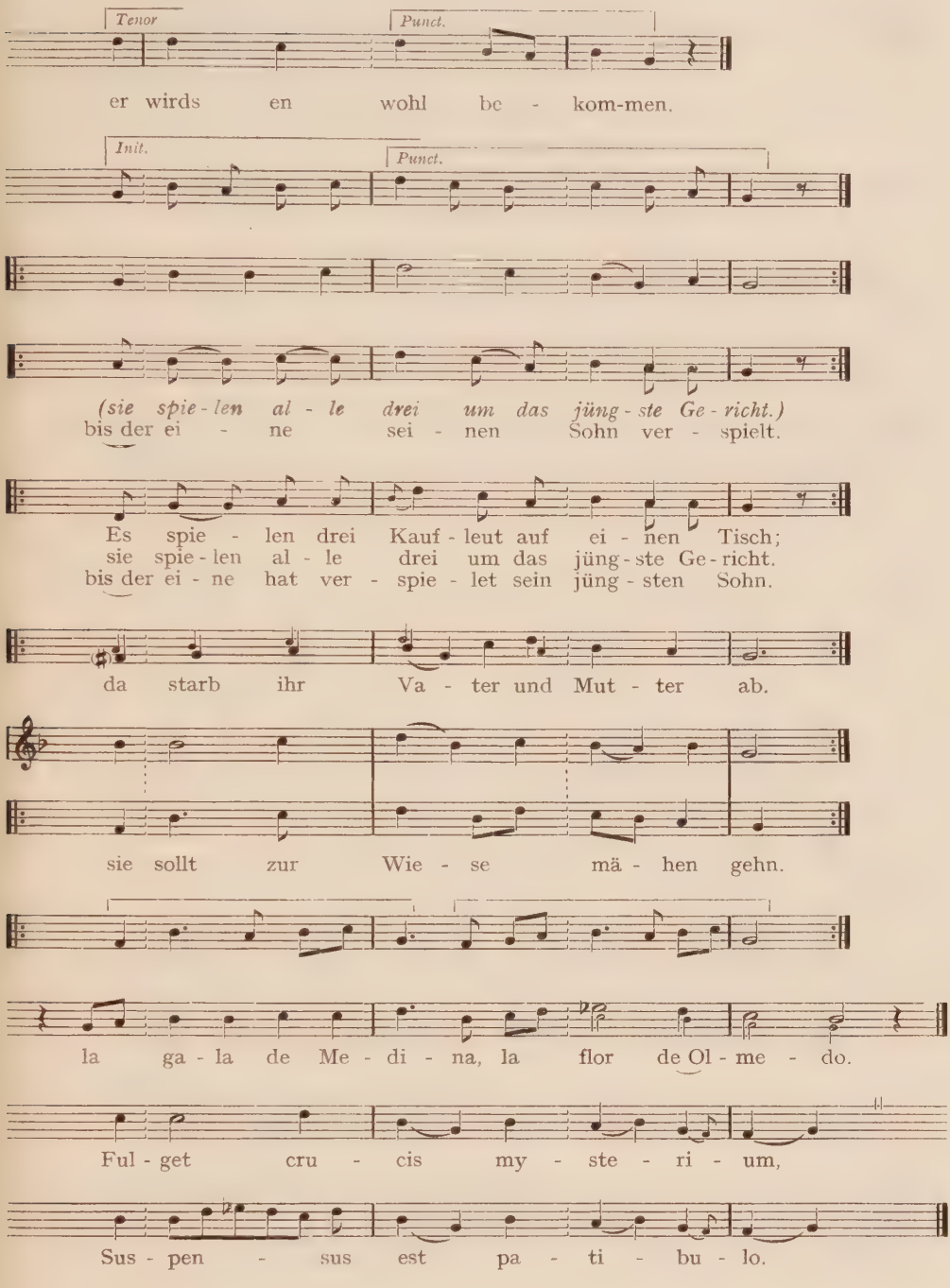
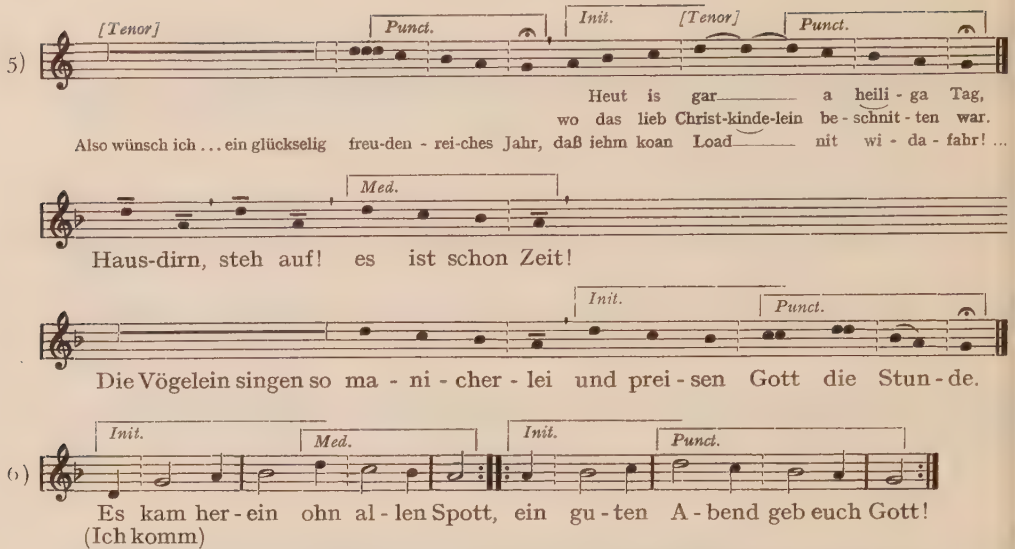
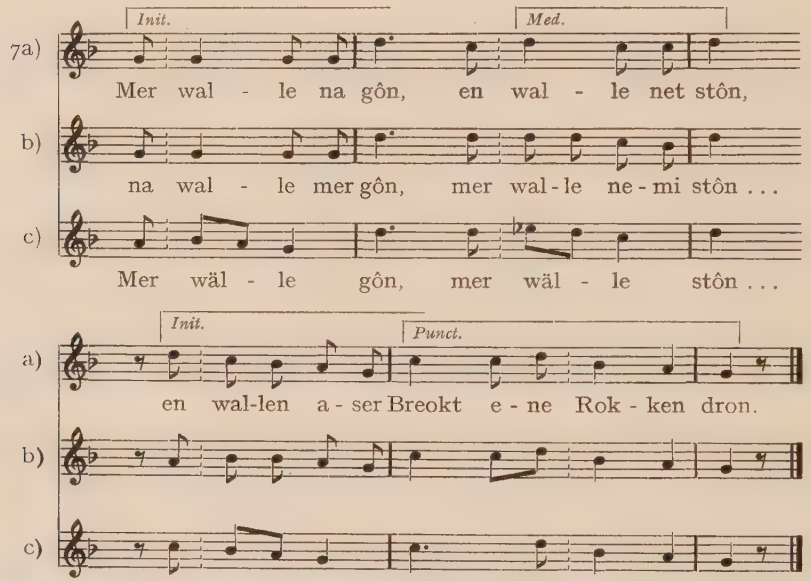
16. Zum Vergleich: Kreuz-Hymnus von Venantius Fortunatus (lebte um 600 im Frankenreich im Umgang mit fränkischen Großen, † als Bischof von Poitiers). Die Melodie bietet offenbar Volksgut in nur wenig gemodelter Kunstfassung.

In Nr. 14, 15, 16 ist die Mediatio bis zur Finalis herabgezogen und einem Schlußpunkt ähnlich geworden.

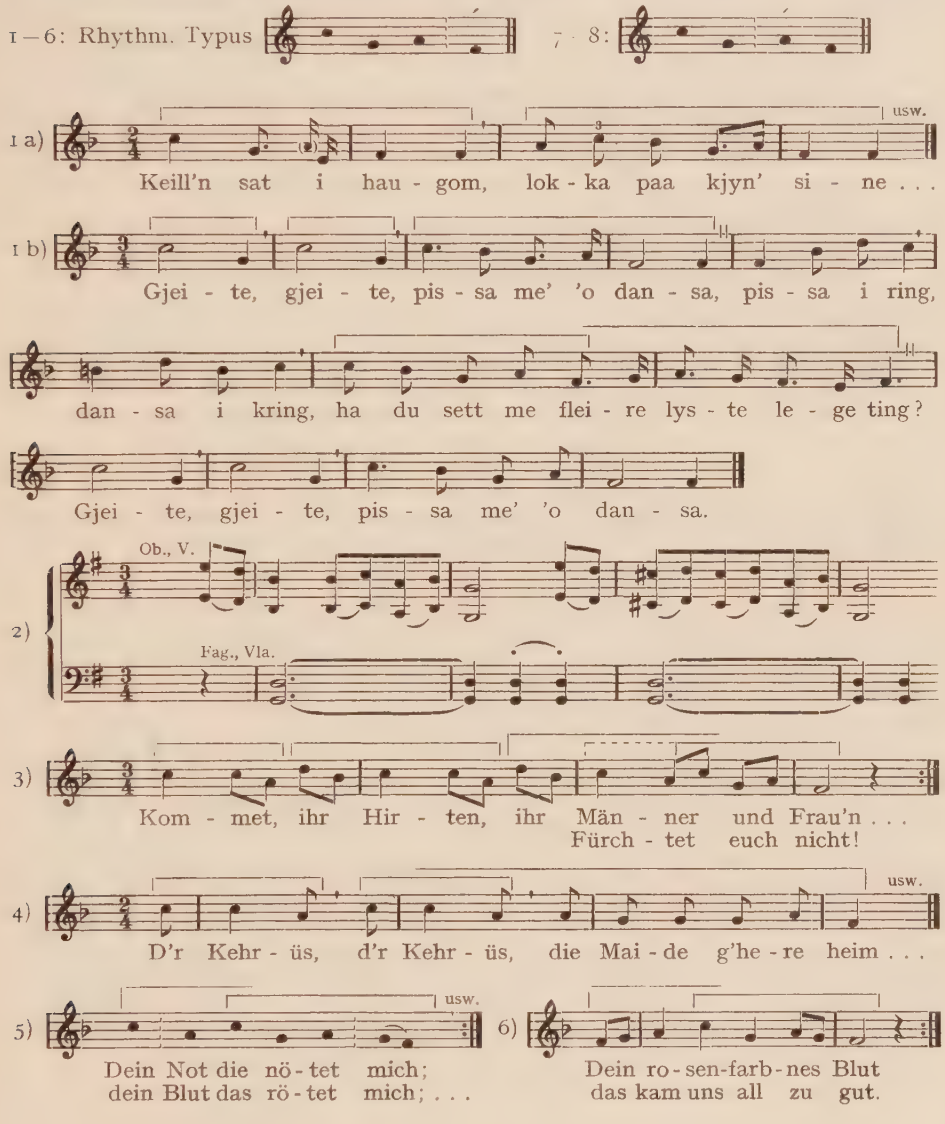
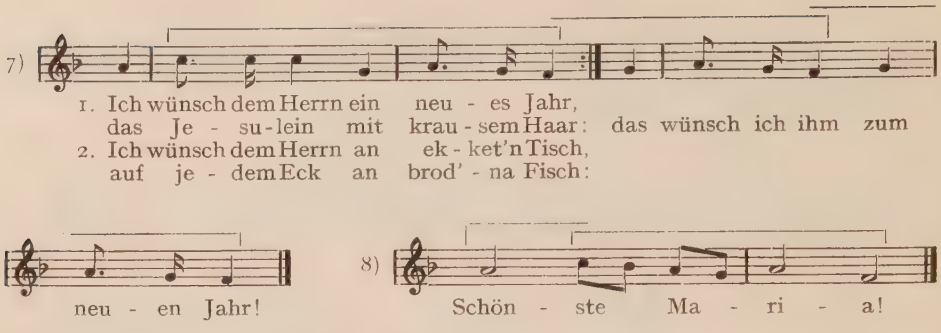
(Vordersätze)



(Nachsätze)

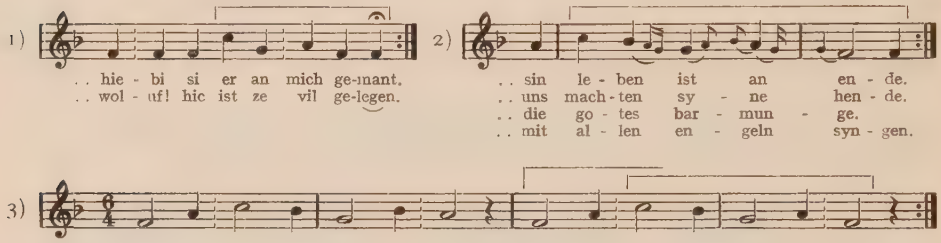

Tenor
Punct.
er wirds en wohl be - kom-men.
Init.
Punct.
(sie spie-len al - le drei um das jüng-ste Ge-richt.)
bis der ei - ne sei - nen Sohn ver - spielt.
Es spie - len drei Kauf-leut auf ei - nen Tisch;
sie spie-len al - le drei um das jüng-ste Ge-richt.
bis der ei - ne hat ver - spie - let sein jüng-sten Sohn.
da starb ihr Va - ter und Mut - ter ab.
sie sollt zur Wie - se mä - hen gehn.
la ga - la de Me - di - na, la flor de Ol - me - do.
Ful - get cru - cis my - ste - ri - um,
Sus - pen - sus est pa - ti - bu - lo.

Das ganze Lied (bzw. Spiel) wird „mit einer immerwährenden gleichmäßigen Bewegung verbunden gesungen".

Dem Molltypus der Punktformel steht der entsprechende Durtypus gegenüber. Es folgen zunächst einige Beispiele schlichtester Rufform: Formel 3 (+ 2 od. 1)a alleinstehend oder in loser Reihung. Typisch sind die häufig vorangehenden kleinsten Rufmotive im Terz- oder Quartfall.

1. a) Anfang eines Hirtenliedchens, Norwegen (Sandvik a. a. O., Nr. 2).
   b) Tanzliedchen, Norwegen (ebd. Nr. 36).
2. Zitat aus bäuerlicher Tanzmusik bei J. Haydn, Trio der Sinfonie G-dur (um 1786, Gesamtausg. Nr. 88).
3. Weihnachts-Hirtenlied, Böhmen, Anfang und Schluß.
4. Kehraus-Ruf zum Kirmesende, Elsaß (Müller-Blattau, German. Erbe, 36). Vgl. das Beispiel aus Deutsch-Proben oben S. 95.
5. 'Ruf nach Osten' aus d. Münchener Marienklage (ebd. 80).
6. Kehrreim eines Nachtwächterliedes, Taunus (E.-B. 1583).
7. Neujahrsansingen, Südmähren (Jungbauer-Horntrich, Nr. 1).
8. Kehrreim eines Neujahrsansingeliedes, Westfalen (E.-B. 1189).



Diese Punktformel spielt auch in der Melodik des europäischen Kunstliedes von Anbeginn bis heute eine hervorragende Rolle. Hier nur noch drei mittelalterliche Beispiele:

1. Schluß der 'Hofweise' Walthers v. d. Vogelweide (Wustmann in d. Liliencron-Festschrift, 1910).
2. Stollenschluß des 'Got is gewaltich' vom 'alten Meißner', Jenaer Liederhs.
3. Eingangssatz einer Spielmannsweise (mit Discantus in Cod. Harlej. 978 Brit. Mus., 13. Jahrh., Riemann, Kompend. d. Notenschriftkunde 90).



Der Durtypus unserer Formel kann nicht etwa als jüngeres Gegenbild der Mollfassung angesehen werden[1]). Er ist so urtümlich wie die Hörner, Trompeten und Schalmeien des vorgeschichtlichen Hirtentums, dessen musikalische Kultur bei unseren Gebirgsvölkern bis heute fortlebt und noch immer in ihren ursprünglichen Zügen anzutreffen ist. Einen Absenker hat die musikalische Kultur des Hirtentums beim Stande der Wächter getrieben, deren Amt gleichfalls das Hüten ist und die sich der gleichen Instrumente: Hörner und Trompeten, bedienen, um böse Mächte zu bannen. In der Naturtonreihe jener Blasinstrumente hat der Durgesang — sei es als Fa-, sei es als Do-Modus — seit Urzeiten Stütze und Rückhalt gegenüber dem vielleicht unmittelbar im freien Sprechgesang erzeugten Moll. Darum treffen wir mit sicherer Regelmäßigkeit auf urtümliches Dur — meist neben dem Moll — eben bei Hirten und Wächtern. Als beherrschendes Urmotiv melodischen Ausdruckes tritt aber auch in diesem Bereiche wiederum unsere Punktformel hervor: es ist höchst merkwürdig, daß hier selbst die aus den Urlauten der Blasinstrumente geformten Weisen

[1]) Vgl. auch unten S. 115.

ihre Grundmotive oft genug den melodischen Akzenten des reinen Sprechgesanges nachbilden. Im Schweizer 'Kühreigen' haben wir kostbare Reste ältester, auf urtümlichen Kult und Tanz zurückweisender melodischer Überlieferung. Andererseits ist im Alpsegen, dem sog. 'Betruf', den der Schweizer Senn des Abends über seine Alp und Herde ruft, uralter Beschwörungsritus und Dämonenbann in nur dürftigem christlichen Gewande bis in die Gegenwart in Brauch geblieben. Für die zugehörige Singweise ist die von A. Schering auf der Alp Melchsee-Frutt aufgezeichnete Fassung ein klassischer Beleg (Beispiel 1 der folgenden Tafel; SIMG II, 669ff.). Textlich bieten andere Aufzeichnungen volksmäßig echtere, altertümlichere Überlieferung.

Hierbei sei auf den noch kaum beachteten ältesten Bericht über den Alpsegen hingewiesen. Er bietet neben wertvollen volkskundlichen Bemerkungen eine Textfassung, die der Scheringschen (auch örtlich) sehr nahe steht und (z. B. in den einleitenden Lobe-Rufen) zu ihrer Korrektur dienen kann; offenbar beansprucht sie die gleiche Melodiefassung.

M. A. Cappellerii . . . Pilati montis historia (Basileae 1767), p. 10s. Montis fama: . . . Memorantur nocturni equites magnis turmis per fragosas rupes resonante horrendo, & concutiente omnia, strepitu, sursum deorsumque cursitantes . . . Solemne hinc est, ut similia ludibria a pascuis suis armentisque avertant, pastores, sub vespertino crepusculo alta voce benedictorias preces inclamare: quas quidem non juxta rigidiorem orthodoxiam, sed sanctam intentionem, rusticum ingenium Alpicularum, armentis suis ferme, quam hominibus similiorum, concinnavit. Addo formulam, quam in Alpe Frohstaffel, quae Pilatino lacui proxima subjacet, pastori eam recitanti assidens, connotavi:

Ho-ho-ho-oe-ho-ho-oe-ho-ho.
Ho-Lobe-ho-Lobe, nemmet all tritt in Gottes namen, Lobe:
ho-Lobe, nemmet all tritt in unser Lieben Frauen namen, Lobe:

Jesus! Jesus! Jesus Christus!
Ave Maria, Ave Maria, Ave Maria!
Ach Lieber Herr Jesus Christ,
behut Gott allen Leib, Seel, Ehr und Gut,
was in die Alp gehoeren thut.

Es walt Gott, und unsere herzliebe Frauw;
Es walt Gott, und der heilig Sant Wendel;
Es walt Gott, und der heilig Sant Antonj;
Es walt Gott, und der heilig Sant Loy.
Ho-Lobe, nemmet all tritt in Gottes Namen, Lobe.

Addunt demum Pater noster, Salutem Angelicum, Credo &c. & Sancti Joannis Evangelium C. I. v. 1—14.

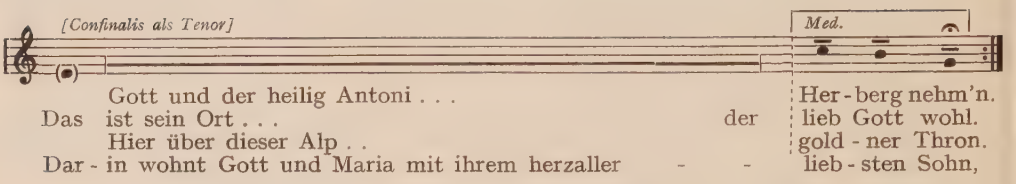
Sed missa sint haec; praesertim autem nocturni Lemures, Portentaque Thessala, quae Montem quondam pleno choro, veluti Musae cum omnibus pedissequis Parnassum, & Satyri Vesuvum, sed dispari fama, obsidere sunt credita . . .

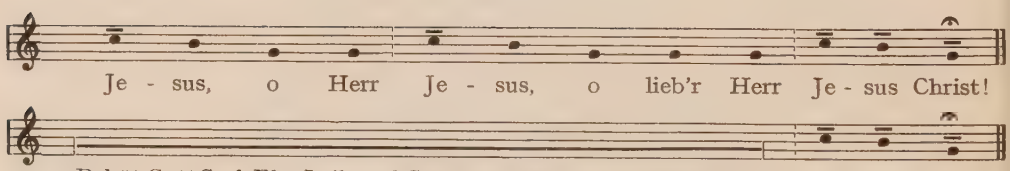
Neben dem Alpsegen bezeugen Nachtwächterrufe, die die gleiche melodische Substanz zu gebundenerer Form prägen, die enge Zusammengehörigkeit der beiden Gattungen:

2. Tagruf des Nachtwächters in Sargans, Schweiz (Schweiz. Archiv f. Vkde 2, 1898, 40).
3. Neujahrsruf des Nachtwächters in Partenkirchen, Oberbayern (Hartmann-Abele, Mel. 150).

Mit der Schweiz bildet das gesamte bayerisch-österreichische Alpen- und Alpenvorland, sowie Schwaben, Böhmen und Mähren ein zusammen-

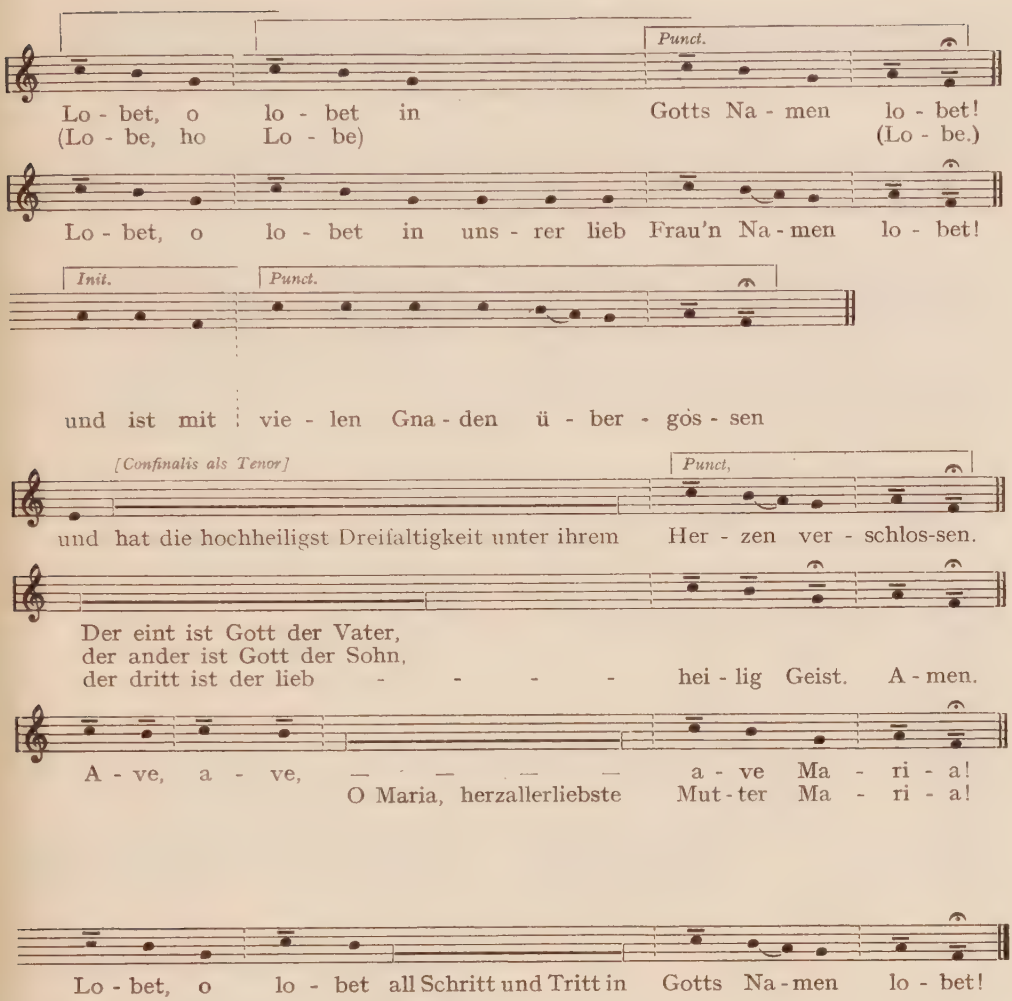
1.





hängendes Gebiet einheitlicher Überlieferung des alten Nachtwächtergesangs.

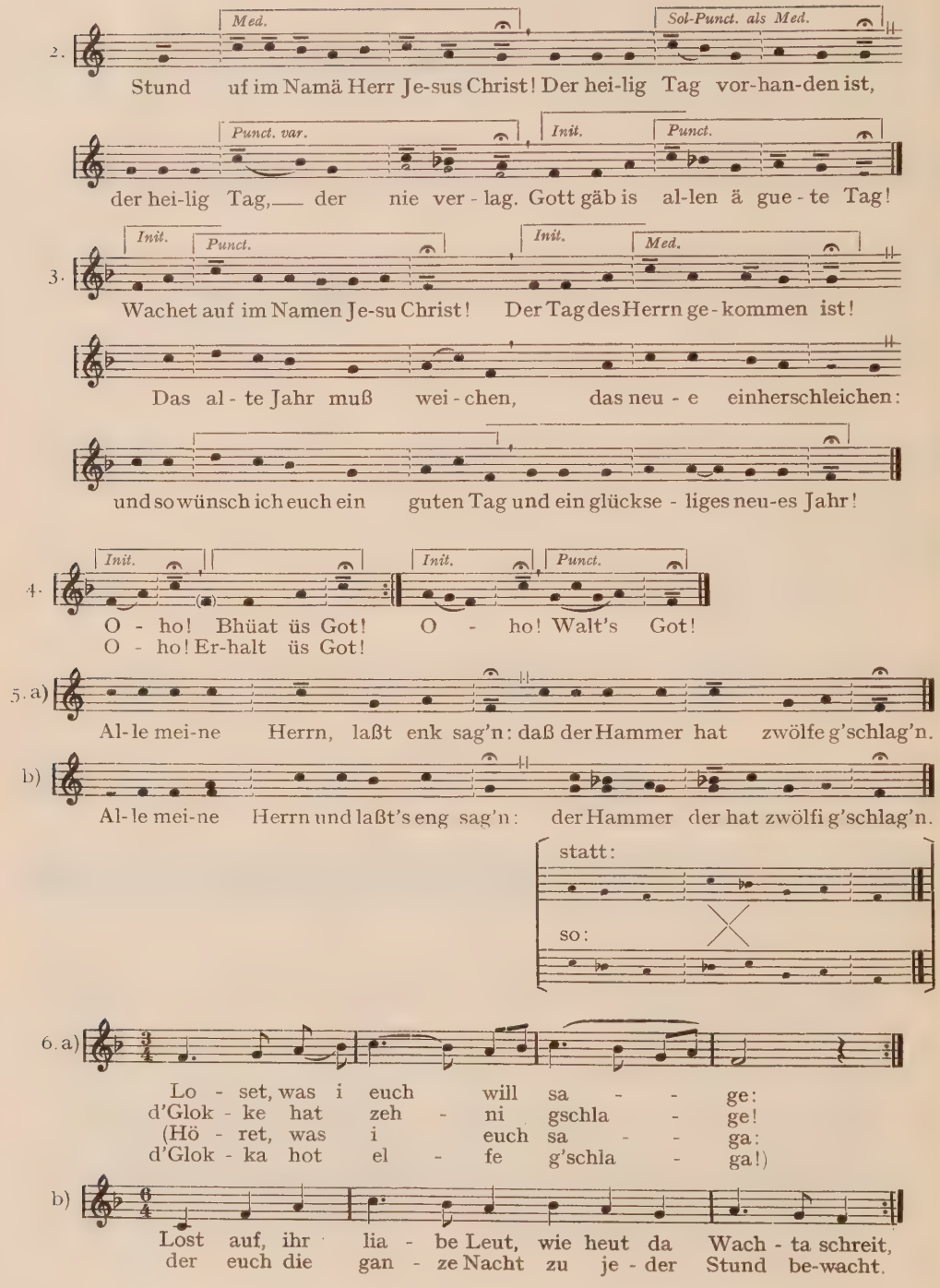
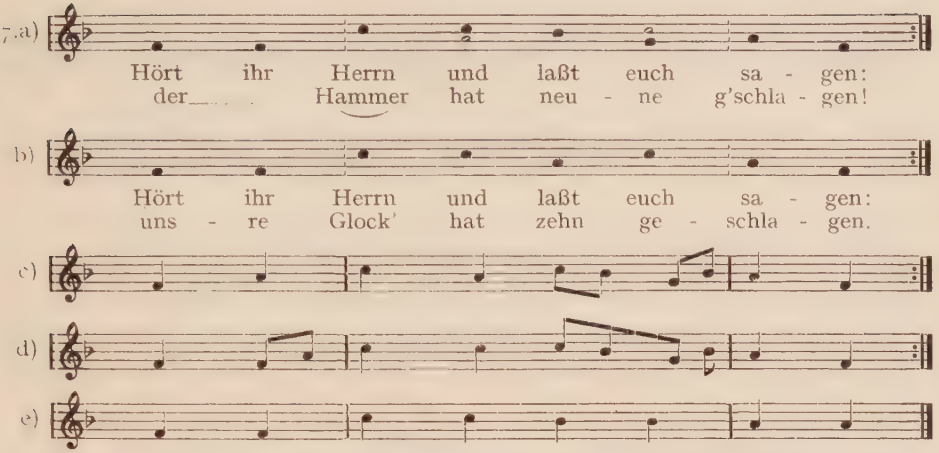
4. Als Bindeglied zwischen den Gattungen wie zwischen Osten und Westen kann der Schluß eines sonst auf Mi kadenzierenden Alpsegens aus Liechtenstein dienen (Dt. Vld. 40, 135f.).
5. a) Die Normalformel des in zwei gereimten Halbzeilen sich ergehenden Nachtwächterrezitativs im bayerischen Dialekt (rhythmisch stumpfe Endung). Beleg z. B. aus Melk a. d. Donau (Moser, Klingende Volksaltertümer 46).
   b) Zweite Normalformel für den häufigeren Fall, daß statt der undifferenzierten Wiederholung der Punktformel der Vordersatz mit einer halbschlüssigen Mittelkadenz abgeschlossen wird, an die der Nachsatz dann gern mit neuem Initium anschließt. Beleg z. B. aus Maria-Taferl, Niederösterreich (Klier, Österr. Weihnachtslieder 35).



6. Als schwungvoll kantable Ausführungen der Formel sind diese beiden Beispiele merkwürdig, die beide rhythmische Typen vertreten und zugleich zur nördlichen Überlieferung überleiten:
a) Schwäbisch-Alemannisch; vgl. Hebel-Silchers 'Wächterruf' (Moser a. a. O. 44).
b) Aus dem Salzburgischen (Moser a. a. O. 44).

In Mittel- und Norddeutschland ist die Überlieferung weit spärlicher; doch bezeugt das Wenige die gleiche Singweise, die hier stets mit klingender Endung und ohne eigene Mittelkadenz auftritt. Liedförmige Weiterbildungen zeigen in ihrer Kopfzeile als Keimzelle unverändert die alte Formel.

7. a) Die Normalformel (Punktformel 3/2a) nebst typischer Variante (2a), letztere in dem Quodlibet von Thom. Sartorius († 1637): 'Wohlauf ihr lieben Gäste'.
b—e) Weitere Fassungen (E.-B. 1580, Moser a. a. O. 48).


2.
Med.
Sol-Punct. als Med.
Stund uf im Namä Herr Je-sus Christ! Der hei-lig Tag vor-han-den ist,
Punct. var.
Init.
Punct.
der hei-lig Tag,— der nie ver-lag. Gott gäb is al-len ä gue-te Tag!
3.
Init.
Punct.
Init.
Med.
Wachet auf im Namen Je-su Christ! Der Tag des Herrn ge-kommen ist!
Das al-te Jahr muß wei-chen, das neu-e einherschleichen:
und so wünsch ich euch ein guten Tag und ein glückse-liges neu-es Jahr!
4.
Init.
Init.
Punct.
O - ho! Bhüat üs Got! O - ho! Walt's Got!
O - ho! Er-halt üs Got!
5. a)
Al-le mei-ne Herrn, laßt enk sag'n: daß der Hammer hat zwölfe g'schlag'n.
b)
Al-le mei-ne Herrn und laßt's eng sag'n: der Hammer der hat zwölfi g'schlag'n.
statt:
so:
6. a)
Lo - set, was i euch will sa - - ge:
d'Glok - ke hat zeh - ni gschla - ge!
(Hö - ret, was i euch sa - - ga:
d'Glok - ka hot el - fe g'schla - ga!)
b)
Lost auf, ihr lia - be Leut, wie heut da Wach - ta schreit,
der euch die gan - ze Nacht zu je - der Stund be-wacht.

Ein paar Stücke aus der mannigfaltigen, im wesentlichen aber durchaus einheitlichen Überlieferung des Schweizer Kühreihens mögen zeigen, daß es sich bei diesem urtümlichen Volksgut — den schon im 4. Jahrhundert für die Hirtenvölker der Alpen bezeugten *jubili pastorales*, die zu Alphörnern und Schellen wild und schauerlich erklangen — um die gleiche melodische Substanz und im Grunde nur um eine unendliche Paraphrase der Fa-Punktformel 3a handelt:

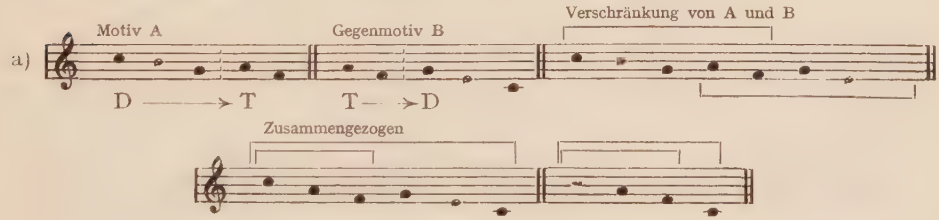
a) Das Formelmaterial.
b) Aus dem 'Appenzeller Kühreihen' in Rhaw's Bicinien 1545. Das in der Quelle mit Rücksicht auf den 2st. Satz beseitigte Alphorn-Fa ist wieder herzustellen.
c) *Loba*-Figuren (= Umschreibungen der Punktformel) nach Aufzeichnungen des Appenzeller Kühreihens um 1800 (Sammlung von Schweizer-Kühreihen und Volksliedern, hrsg. von Kuhn u. Wyß, Bern 1812/18).

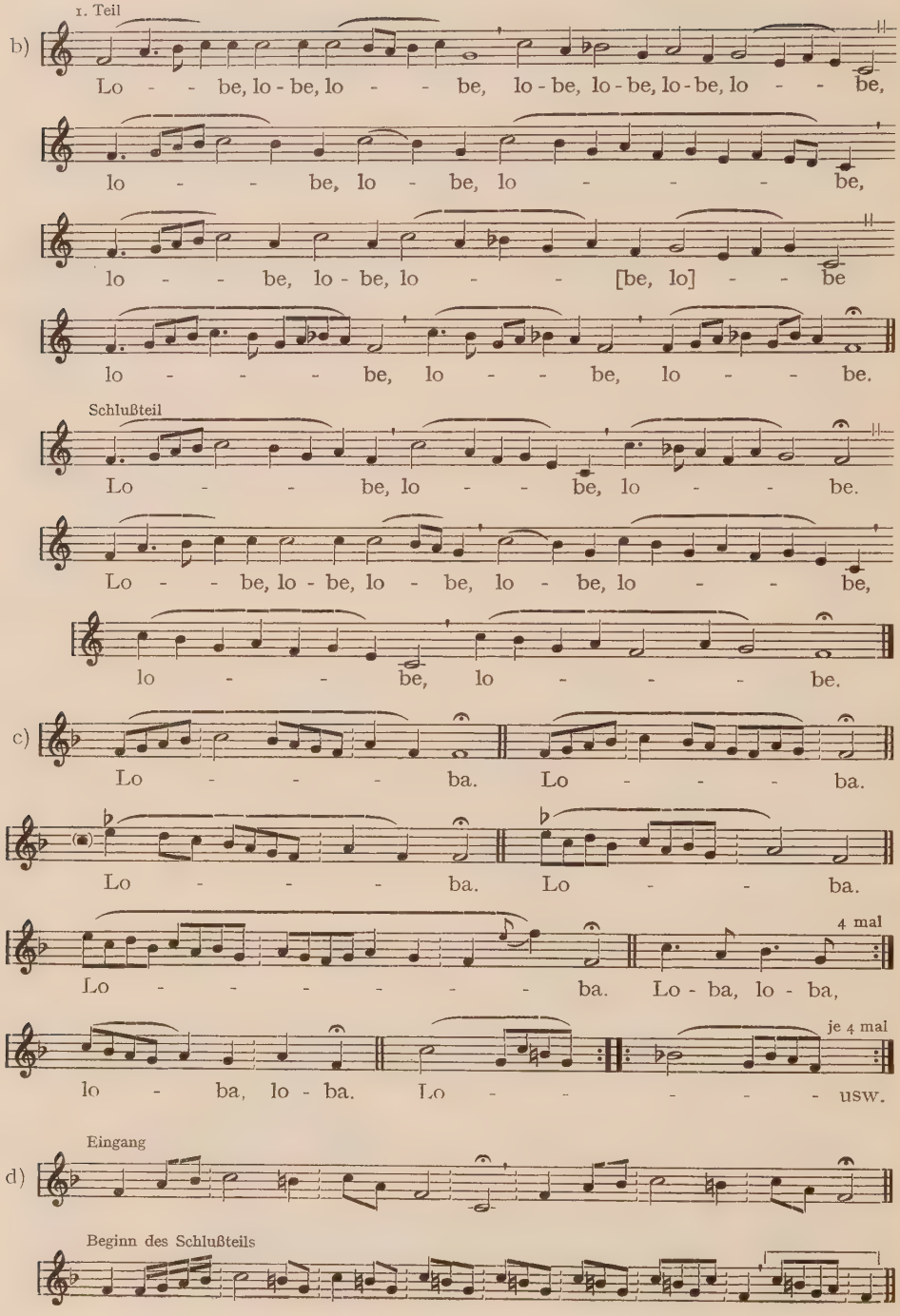
Aus der instrumentalen Überlieferung (Alphorn, Schalmei):

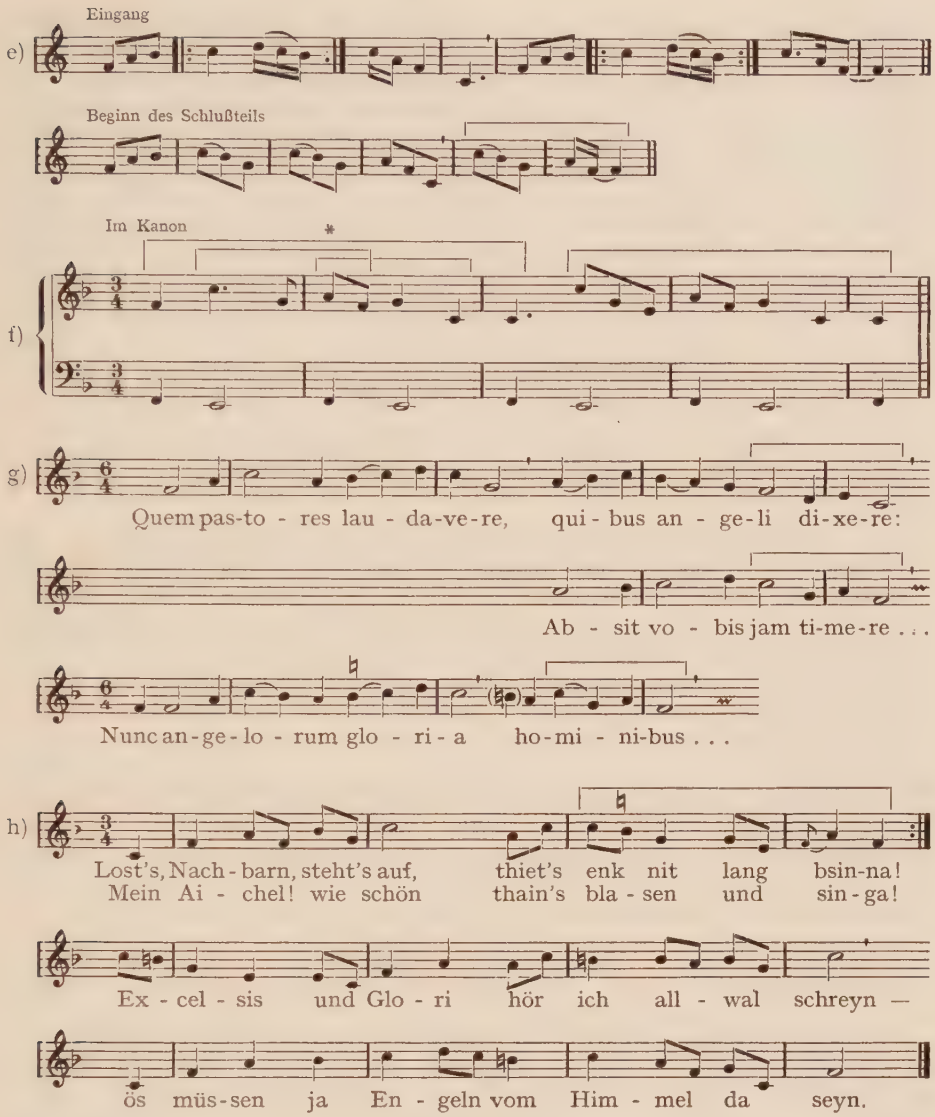
d) bei J. Hofer, Vom Heim-Wehe, 1710;
e) bei J. J. Rousseau, Dictionnaire de Musique, 1764, Planche N.

Zum Vergleiche:

f) H. Schütz, Weihnachtshistorie (vor 1664), Sinfonia des Intermedium I ('Der Engel zu den Hirten auf dem Felde: worunter bisweilen des Christkindleins Wiege miteingeführet wird').
g) Die Anfänge der beiden mittelalterlichen Weihnachtslieder *Quem pastores laudavere* und *Nunc angelorum gloria*, die auch 'ineinander' verschränkt gesungen wurden (Bäumker I, Nr. 45/46; Zahn, Nr. 1380, 8573/75).
h) Weihnachtslied aus Schladmingen, Salzburg 1818 (Dt. Vld. 3, 23).




1. Teil
b)
Lo - - be, lo - be, lo - - be, lo - be, lo - be, lo - be, lo - - be,
lo - - be, lo - be, lo - - - be,
lo - - be, lo - be, lo - - [be, lo] - - be
lo - - - be, lo - - be, lo - - be.
Schlußteil
Lo - - be, lo - - be, lo - - be.
Lo - - be, lo - be, lo - be, lo - be, lo - - be,
lo - - be, lo - - - be.
c)
Lo - - - ba. Lo - - - ba.
Lo - - - ba. Lo - - ba.
4 mal
Lo - - - - - - ba. Lo - ba, lo - ba,
je 4 mal
lo - ba, lo - ba. Lo - - - - - usw.
Eingang
d)
Beginn des Schlußteils



Wir kommen zu den Entsprechungen in der archaischen kirchlichen Überlieferung. Die besprochenen Punktformeln begegnen uns hier wieder in der gleichen grundlegenden Funktion. Sie treten ebensowohl in schlichter, nackter Gestalt auf, wie als Keimzellen entwickelterer melodischer Gebilde. Wir treffen auf die gleichen Gestaltungsprinzipien, die wir oben am Volksgut im Fortschreiten von der alleinstehenden Formel zu mehrgliedrigen differenzierteren Bildungen aufwiesen. Alles vollzieht sich in denselben Bahnen tonaler Entwicklung.

Im Vorrat der *Accentus ecclesiastici*, d. i. der beim gehobenen, melodisch stilisierten Lese- und Gebetsvortrag nach Maßgabe der grammatischen Interpunktion anzuwendenden typischen Stimmbewegungen, behaupten die behandelten Re- und Fa-Formeln die vornehmste Stelle. Sie sind gerade mit den Lesungen ältester und ehrwürdigster Tradition (Prophetien und alttestamentliche Lesungen im *Officium nocturnum*, Passionserzählung in der Messe) verbunden. Ihnen wurden offenbar erst später künstlich erfundene Formeln für die neutestamentliche Lesung (besonders in der Messe für Epistel und Evangelium) zum Zwecke charakterisierender Abhebung entgegengestellt. Das höhere Alter und die grundlegende Bedeutung unserer Formeln erweist sich unter anderem darin, daß auch ein Großteil der einfachsten und ältesten Antiphonenmelodien samt den zugehörigen Psalmtönen ganz von ihnen leben, sie also offenbar als Erbgut melodischer Volksüberlieferung voraussetzen. Zur Bestätigung gereicht auch noch die Tatsache, daß jene — wie wir meinen — neueren und künstlichen Akzente sich nicht mit dem für die alten gültigen genetischen Prinzip vertragen, das wir in dem unwillkürlichen Tonfall der natürlichen Sprachmelodie fanden.

Die Geschichte der Akzentuation als Zeichensetzung für die richtige Betonung ist verflochten mit derjenigen der Interpunktion und der Neumenschrift; alle drei Arten von Zeichen sind im Grunde identisch und haben sich nur zu gesonderter Anwendung voneinander getrennt. Unsere noch heute gebräuchlichen Interpunktionszeichen sind die direkten Nachkommen der alten Schriftsymbole für die beim rezitativischen Lesevortrag anzubringenden melodischen Kadenzen. *Puncti* und zugleich *Accentus* heißen also mit gutem Grund sowohl die Schriftzeichen wie die Tonformeln.

Neben dem Schlußpunkt am Ende einer Periode, eines Verses, eines in sich abgeschlossenen Sinnzusammenhangs, dem Punkt schlechthin, haben noch die Punkte am Ende eines *Kolon* (Teilsatzes) und eines *Komma* (kleineren Satzgliedes) ihre Stelle. Diese drei *pausationes sive positurae* stehen in der Rede normalerweise in folgender Reihe:

1. ˙ = *Punctus* (resp. *Accentus*) *circumflexus*, *Flexa*, *Comma* (neueres Zeichen: ,).
2. ˸ = *Punctus elevatus* (*Accentus acutus*), *Colon* (: bzw. ;).
3. ; = *Punctus versus* (*Accentus gravis*), *Plena distinctio*, *Periodus* (.).

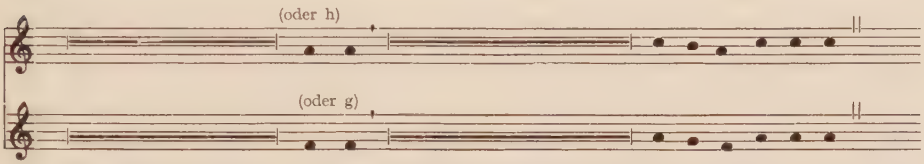
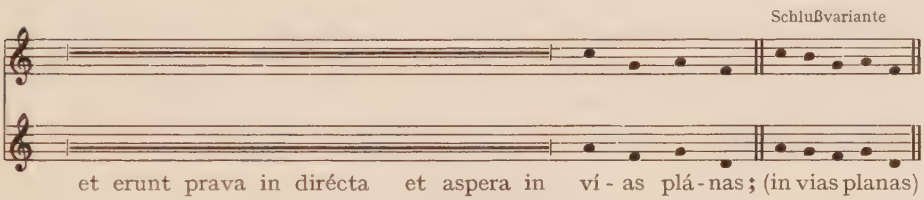
Ein besonderer *Punctus interrogativus* kommt ziemlich mit dem *Punctus elevatus* überein. Schon Cassiodor erläutert dieses Interpunktionssystem (Div. lect. cap. 15): *Istae siquidem positurae seu puncta, quasi quaedam viae sunt sensuum, et lumina dictionum, quae sic lectores dociles faciunt, tamquam si clarissimis expositoribus imbuantur . . . Quas a maioribus nostris ideo constat inventas, ut spiritus longa dictione fatigatus vires suas per spacia decreta resumeret.*

Die Handhabung dieser in der Antike ausgebildeten, von der Kirche nur übernommenen Akzentuation und Interpunktion beim gehobenen Lesevortrag wurde mehr durch mündliche Übung als durch Lehrbücher gelehrt und fortüberliefert. Sie war ein wesentlicher Bestandteil der kirchlichen

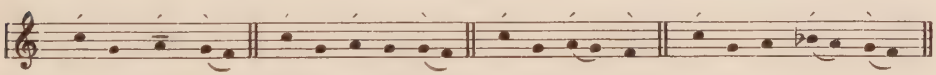
Gesangskunst, deren Vertreter ja lange ebensowohl *lector* wie *cantor* hießen. Welchen Wert Karl der Große auf die Beherrschung der Kunst des *solemniter legere* (der Gegensatz ist *plane dicere, sine accentuatione legere*) legte, erhellt unter anderem aus den ergötzlichen Anekdoten, die Notker von St. Gallen in seinen *Gesta Caroli* (MGH Script. II) erzählt. Karls strenges Regiment beim nächtlichen Lesegottesdient brachte es zuwege, 'daß alle in seiner Pfalz, auch wenn sie den Inhalt nicht immer verstanden, doch gut lesen konnten (d. h. die Akzentuation meisterten). Kein Fremder, aber auch kein Bekannter, der nicht zu lesen und zu singen verstand, wagte es, sich unter seine Geistlichkeit zu stellen' (I, 7). So werden auch Alkuins Verse (Ged. 221) über den Gesangsunterricht an der Pfalzschule voll verständlich:

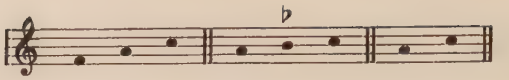
Candida Sulpicius post se trahit agmina lector,
Hos regat et doceat certis ne accentibus errent . . .

Dieses sind die beiden bevorzugten Lektionstöne — unsere Punktformeln Fa 3a und Re 3b mit *Flexa* und *Mediatio:*

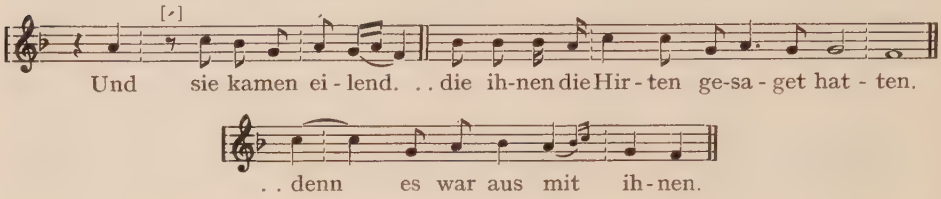


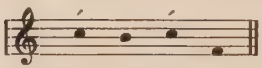
Auch Fa 3b und c werden gebraucht, sowie Re 3c, merkwürdigerweise aber nicht Re 3a.

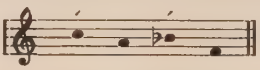
Die Lesung der Passion in der Karwoche geschieht gemäß alter Tradition (schon Augustinus bezeugt die am Karfreitag *solemniter* gelesene Passion) im obigen Fa-Ton (Glarean, Dodecachordon II, 11, betont die altertümliche Herbheit und Härte der lydischen Quinte, die die neuere Zeit so gern ins Jonische verweichliche, und weist auf den Passionston hin, wo der Evangelist *ut gravis historicus eam habet diapente, narrationi aptam*). Die Punktformel tritt hierbei in mehreren Varianten auf:

Die letzte ist eine Verquickung von Formel 3a und b.

Dazu kommen die Initien 

Die Tradition des alten lateinischen Passionsrezitativs setzte die protestantische Kirche in deutscher Sprache fort. Noch H. Schütz ging bei der Gestaltung der Rezitative in seinen Passionen von der alten Überlieferung aus[1]). Auch das im modernen *stilo oratorio* geformte Rezitativ seiner Weihnachtshistorie verrät gelegentlich noch deren Nachwirkung; der Fa-Punkt begegnet hier in folgenden Fassungen:



Eine interessante Auslassung widmet der französische Kleriker Elias Salomon in seiner *Scientia artis musicae* vom Jahre 1274 anläßlich der Besprechung des 5. Tones dem *modus legendi gallicorum* und *monachorum* (Gerbert, Script. de mus. III, 49f.). Er läßt als Lektionston überhaupt nur den lydischen gelten und betrachtet alle ihm sonst bekannt gewordenen Formeln als verderbte Fassungen der allein kirchlich sanktionierten Fa-Formel. Diese wiederum soll nur in der beim französischen Weltklerus üblichen Fassung 3c  richtig und gut sein. Ihr stellt er mißbilligend den *modus lecturae monachorum* gegenüber: *primo incipiunt in c & descendunt tertio in a, & ascendunt secundo in b & mollificant eum contra rationem, et postea descendunt quartum in F.*



Secundus modus legendi e contrario: primo descendunt quartum de c in G, & postea ascendunt in a vel in b utrumque mollificando, & postea descendunt in F. *. . . male se temperant glorificando Deum cum arte psallendi, & mollificando a & b in vitium falsae musicae labuntur.*

Diese Äußerung ist ein unschätzbares Zeugnis dafür, wie in der Praxis die Punktformeln gegen die Regeln vermischt werden konnten und wie sich auch solche eindrängten, die in dem kirchlichen Akzentsystem keine Stelle hatten. So sehen wir hier unsere vorhin vermißte Re-Formel 3a auftauchen! Da unser Gewährsmann in ihr ein verderbtes, 'mollifiziertes' Lydisch sieht, ist sogar anzunehmen, daß sie mit dem Leitton unter der

[1]) Vgl. R. Gerber, Das Passionsrezitativ bei H. Schütz u. s. stilgeschichtl. Grundlagen, 1929.

Quinte gebraucht wurde, was aber nichts geringeres bedeutet, als daß sie jenen Molltypus mitvertritt, den wir oben durch den österreichischen Almschrei und den Schweizer Hirtenruf belegt haben. Wir dürfen also in den von Elias gebrandmarkten Regelwidrigkeiten Spuren eines Hereindrängens der Volksüberlieferung in den kirchlichen Brauch sehen.

Hier ist nun folgende allgemeinere Feststellung zu machen: Der Unterschied zwischen kirchlicher und Volksüberlieferung ist wesentlich der, daß auf der einen Seite Melodieformeln und -typen einst für den kirchlichen Gebrauch beschlagnahmt und damit aus dem freier bewegten, wandelreichen Leben im Volksmunde herausgehoben, von gelehrter Hand nach irgendwelchen rationalen Prinzipien mehr oder weniger zugeschnitten, wohl auch willkürlich zurechtgebogen, jedenfalls ein für allemal festgelegt, normiert wurden, damit sie sich den kirchlichen Zwecken (z. B. der Psalmodie mit ihren eigentümlichen technischen Erfordernissen) dienstbar erwiesen; daß auf der anderen Seite aber dieselben Weisen im Volksmunde in ungehemmter Vitalität weiter wachsen und wuchern, sich in einer Unzahl von Varianten ausleben und zu immer neuen Gestalten fortbilden konnten. Die größere Buntheit und Mannigfaltigkeit der Bildungen wird darum bei genauerem Nachforschen immer auf seiten der Volksüberlieferung zu finden sein. Die kirchliche Überlieferung dagegen kann nur eine um einer einheitlichen Gesangsdisziplin willen getroffene Auswahl kanonisierter Bildungen darbieten; diese können zwar für das Wesen der Melodiegattung und die typische Handhabung und Abwandlung archaischen Formelgutes in hohem Maße repräsentativ sein, vermögen aber die vielgestaltigen Möglichkeiten, die der freischaltenden, durch keine äußere Disziplin, sondern nur durch die immanenten Gesetze der Gattung geleiteten Praxis der Volksüberlieferung offenstehen, bei weitem nicht auszuschöpfen.

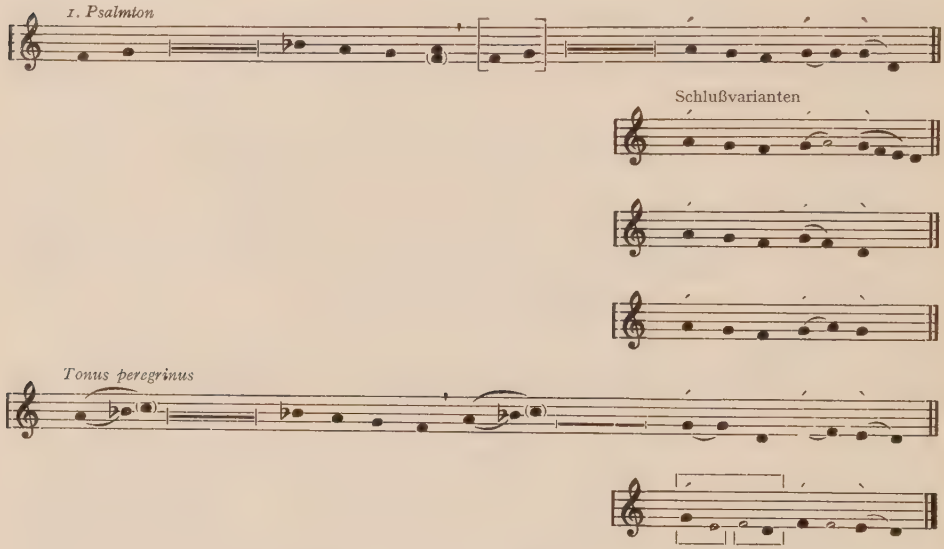
Wie die Akzente für die Lesung und sonstige Rezitative, stammen auch die Psalmtöne entweder unmittelbar aus dem Volkserbe oder wurden aus dorther entnommenen Elementen künstlich gefügt. Sie haben aber in der Frühzeit, der durchgreifende Normierungen noch fernlagen, eine gute Weile allein den ungeschriebenen Lebensgesetzen der volksmäßigen mündlichen Überlieferung gehorcht und an deren Freizügigkeit teilgehabt. Für die Entwicklung und endgültige Feststellung der antiphonischen Psalmtöne ist ein Spielraum vom 4. bis zum 11. Jahrhundert anzusetzen; die fränkischen Quellen des 10. Jahrhunderts beweisen uns, wie P. Wagner gezeigt hat (a. a. O. III, 88ff.), daß damals die Psalmformeln selbst 'noch im Flusse' waren und noch keine 'gleichmäßig und konsequent ausgebaute und allgemein anerkannte Praxis' bestand. Diese muß das Werk der fränkisch-alemannischen Sängerschulen sein: erst im 11. Jahrhundert 'sind die unsicheren, umbildenden Tendenzen der archaischen Zeit zur Ruhe gekommen' und beginnt 'die einheitliche Praxis des Mittelalters'.

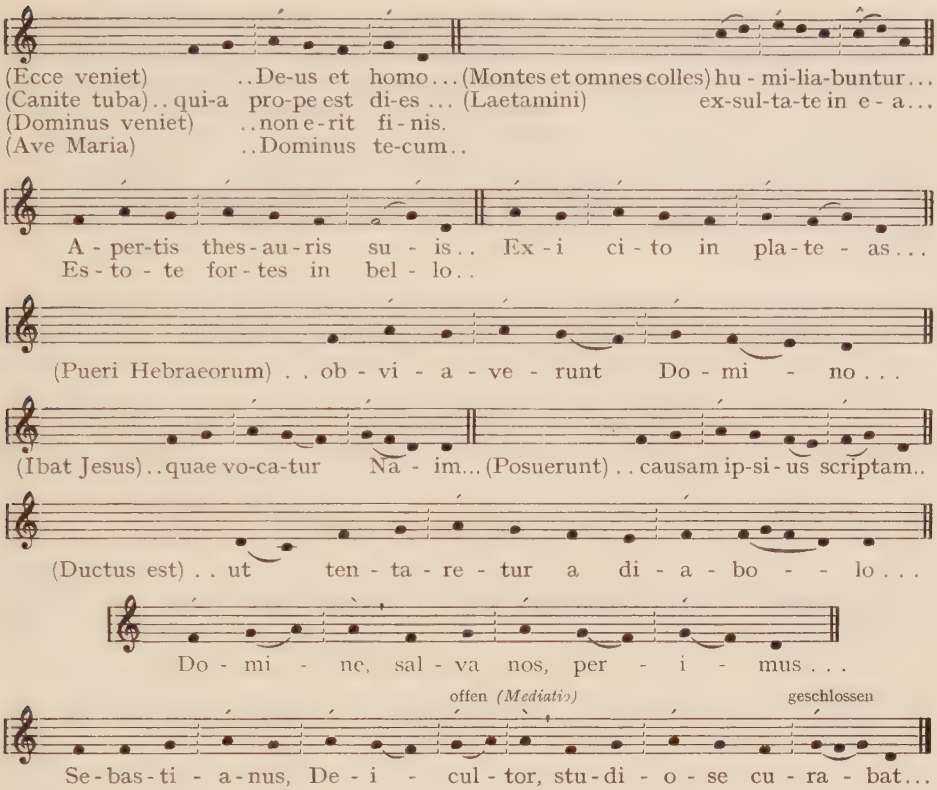
Für Kirchengesänge solcher Art (die auch gar nicht dem eigentlichen Corpus des römischen Kunstgesanges, der seit dem karolingischen Zeitalter sog. *cantilena romana* und *Gregoriana*, zugehören) darf also eine anfänglich rein volksliedhafte Überlieferungsform angenommen werden, in welcher indessen brauchmäßige Verfestigungen einer autoritativen Regelung

bereits vorarbeiteten. Diese konnte im allgemeinen erst nach Auseinandersetzungen und Ausgleichen auf gelehrter Ebene erfolgen, wobei eine inzwischen ausgebildete feste liturgische und musikalische Systematik die maßgebende Ausrichtung bot.

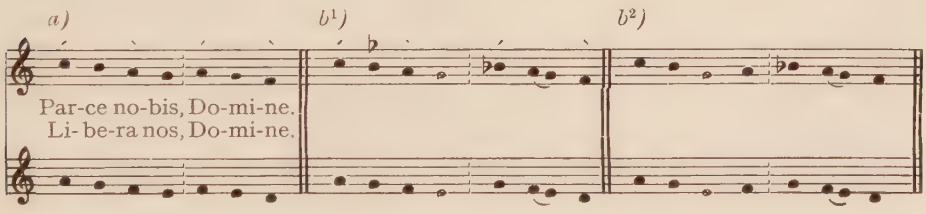
In dem sog. 1. Psalmton erkennen wir den Lektionston in Re wieder, nur durch geringe Zutaten zu dem Doppelzeilenmodell ausgestaltet, das wir oben S. 98 an zweiter Stelle gegeben haben; auch die dort angeführten Mittelkadenzen kehren hier wieder. Die letzte Schlußvariante, die auf den eigentlichen Schlußfall verzichtet und so eine gestutzte Punktformel darstellt, ist (neben dem Verzicht auf Initien) das typische Kennzeichen eines schmuckloseren Psalmenvortrages, der *in directum psallere* genannt wird.

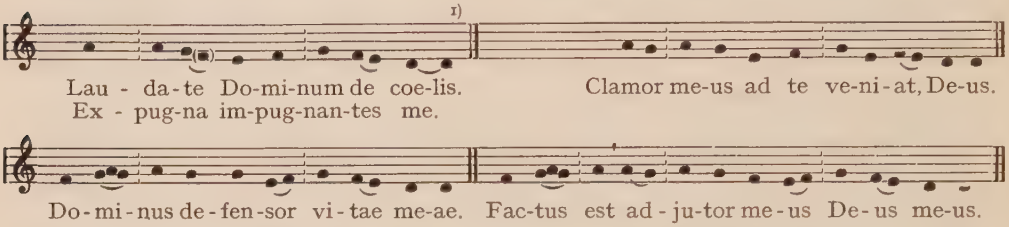
Eine Abwandlung dieses 1. Psalmtones, mit sinkendem Tenor in der oben S. 99 besprochenen Art, bildet der sog. *Tonus peregrinus* (in der fränkischen *Commemoratio brevis de tonis et psalmis* aus dem 10. Jahrhundert wird er noch als *tonus novissimus* eingeführt!), der als Singweise zum Magnifikat und zum Eingangspsalm der Totenmesse (vgl. die Bearbeitungen bei Bach und Mozart) zumal in der deutschen Tradition eine hervorragende Rolle gespielt hat; sein Schlußpunkt ist die in ihrem ersten Quartfall um eine Sekunde vertiefte Formel 3a.



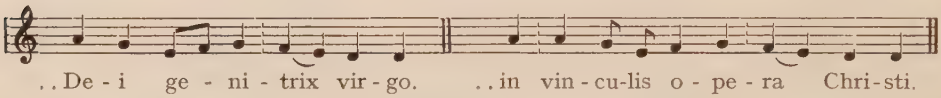
Es wurde bereits gesagt, daß die für die Lesung verwendeten Akzente schon in den ältesten Melodietypen der Antiphonen enthalten sind, die ursprünglich als häufig wiederholte Kehrverse beim 'antiphonischen', d. h. im Wechselchor alternierenden Psalmengesang gedient haben. Auch noch in entwickelteren Antiphonenmelodien begegnet der Re-Punkt mit Initium — die Substanz des Nachsatzes des 1. Psalmtones — als feststehender melodischer Ausdruck folgendermaßen:

Die letzten Beispiele zeigen, in welcher Weise von der Formel zu kleinen Satzbildungen fortgeschritten werden kann.

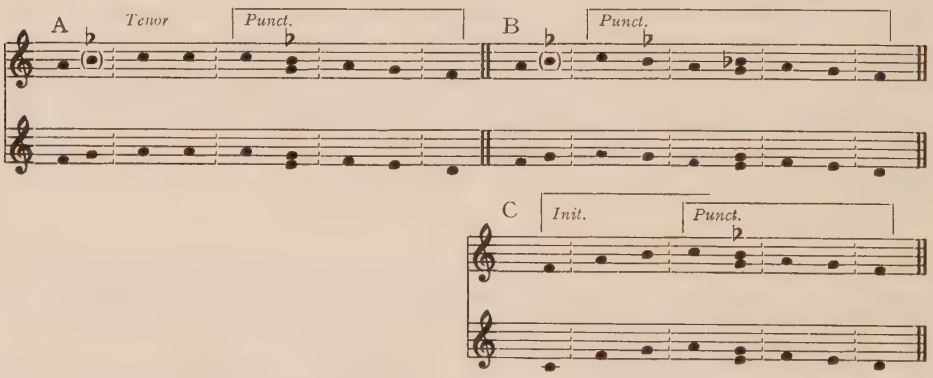
Allein das Hantieren mit dem Formelmaterial der Akzente, wie es solche Antiphonenmelodien bekunden, geschieht doch auf durchaus rationale, planvoll gestaltende Weise, – es handelt sich um ein kunstmäßiges Fortbilden des Rezitatives. Von anderer Art ist das triebhafte Auswachsen der Punktformeln zu melodisch gerundeten Zeilenmodellen, wie wir es oben S. 96ff. entwickelt haben, denn dieses vollzieht sich, allein vom Instinkt geleitet, aus unbewußten musikalischen Triebkräften im Munde des Volkes.

Die Ausfüllung der beiden Stimmfälle der Punktformel 3a/b mit Sekundschritten bei entsprechender Verbreiterung des Rhythmus ergibt folgende Formen:

Während bei *a* ohne weiteres eine vollkommene Bildung zustande kommt, ist das Ergebnis bei *b* weniger befriedigend: um melodischen Fluß und rhythmisches Gleichgewicht zu bewirken, bedarf es zumindest einer ergänzenden Hilfsnote, die auf zweierlei Weise eingeschaltet werden kann. Unter den Fa-Formeln hat die Fassung *a* den unbestrittenen Vorrang; sie steht auch schon im urtümlichsten Stück kirchlichen Volksgesanges: in der Allerheiligen-Litanei. Die Re-Fassungen aber fließen gern ineinander. Die primitivste Antiphonen-Singweise *I. toni* lautet samt einigen Abwandlungen:

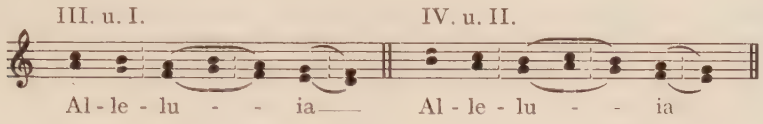


Anderen Betonungsverhältnissen angepaßt (mensural ausgedrückt):



An Stelle der Ausfüllung und rhythmischen Streckung des ersten Stimmfalles kann auch das bekannte schrittweise steigende Initium in diese Zeilenformel hineingezogen werden, was einer Auswechslung der ersten zwei fallenden Sekunden mit zwei steigenden gleichkommt; damit stehen wir wieder vor einem bereits gewürdigten Schlußzeilenmodell (vgl. S. 97). Für die aus dem Re-Punkt 3a/b gebildete Fallzeile und ihre Durparallele können demnach folgende Normalformeln aufgestellt werden:

[1]) Man beachte die völlige Identität dieser Grundform mit der Kopfzeile des S. 94 mitgeteilten norwegischen Hirtenliedchens *Suli, luli* . . .

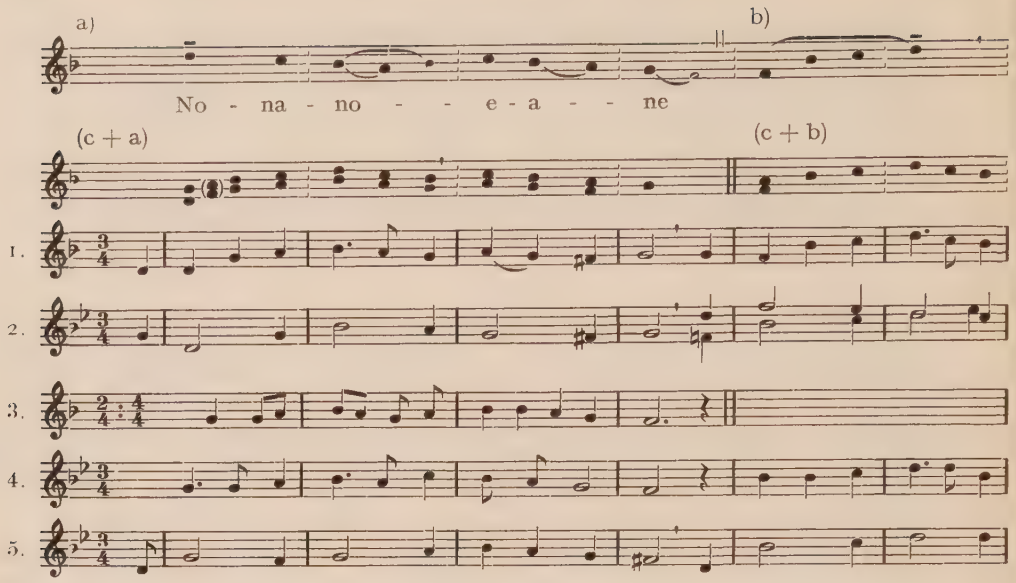
Typus B war der karolingischen Sängerschule so vertraut, daß er als elementare Grundformel zur Einprägung der modalen Unterschiede der vier 'authentischen' Tonarten gebraucht wurde *(Musica enchiriadis*, cap. 8, Gerbert I, 156ff.; Hucbald, ebd. 117):



In diesem Zusammenhang verdienen auch die acht größeren Memorierformeln *(Modorum formulae)* besondere Beachtung, die dem Schüler neben den modalen Verhältnissen auch noch einige für jeden *Tonus* charakteristische Melodiewendungen einprägen sollten. Das sehr reiche, für die vergleichende Melodienforschung überaus wichtige Belegmaterial beginnt im 9. Jahrhundert und erstreckt sich ununterbrochen durch das ganze Mittelalter. Näheres Studium führt auf die frappante Tatsache, daß diese Formeln gerade in ihren ältesten, d. h. vom 9. bis 11. Jahrhundert aufgezeichneten Fassungen in engster Beziehung zu dem altertümlichen Zeilenformelgut der deutschen Volksüberlieferung stehen, während sich die späteren, mehr und mehr zersungenen und rhythmisch aus den Fugen geratenen von dieser immer mehr entfernen! Der musikalische Befund lehrt des weiteren, daß die fränkischen Gesangsmeister von ihren byzantinischen Kollegen wohl technische Begriffe und Termini für die gleichen praktischen Schulzwecke übernahmen, nicht aber die zu bezeichnende und erläuternde Sache selbst: in dem gesungenen Melodiegut hatten sie ihre eigene Überlieferung, der sie unwandelbar treu blieben.

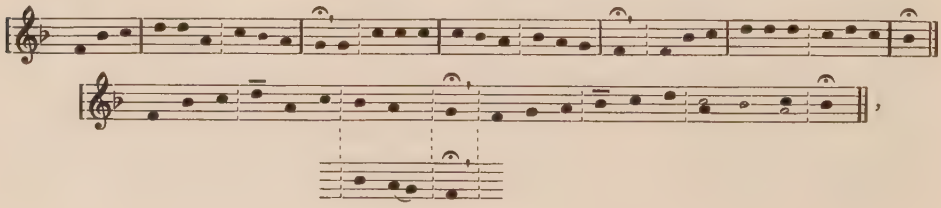
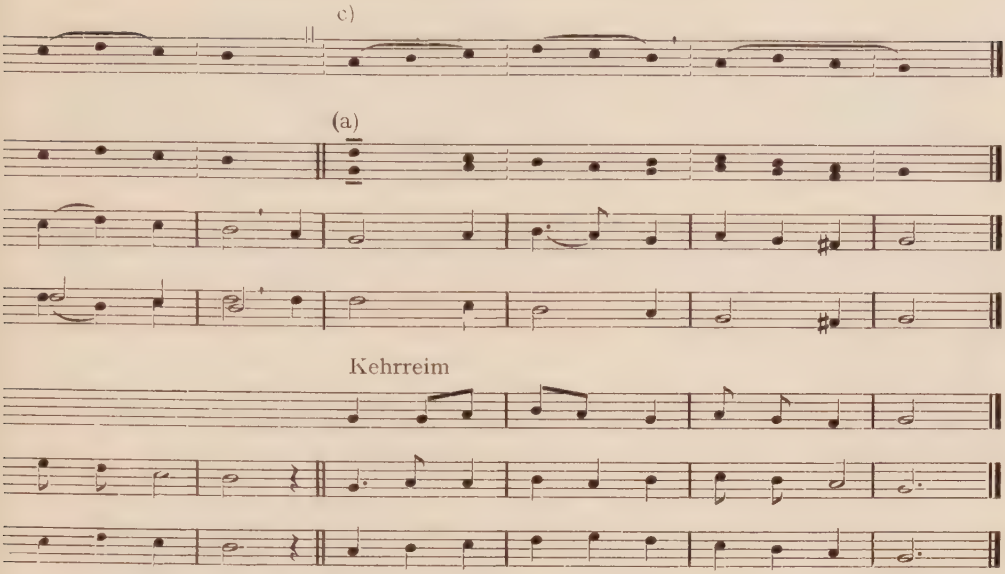
Die Formel des 1. Tones ist durch einander bestätigende und ergänzende Aufzeichnungen des 9./10. Jahrhunderts in Neumen-, Dasia- und Buchstabennotation besonders gut überliefert:

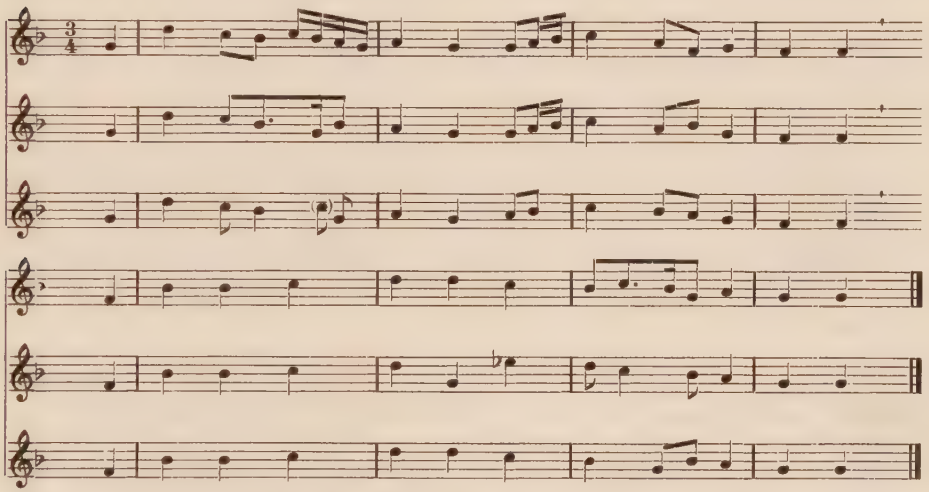
Aurelian: Gerb. I, 42; Hucbald: ebd. I, 118 sowie H. Müller, Hucbalds echte u. unechte Schriften 60; *Musica enchiriadis:* Gerb. I, 179; *Commemoratio brevis:* ebd. I, 214 u. 229ff.; Guido: ebd. II, 13; Joh. Cotto: Mathias, Die Tonarien, Diss. Leipzig 1903, 15.

(Siehe Tafel.) In den klar sich abhebenden Teilsätzen erkennen wir Abwandlungen unserer Zeilenformel wieder: das mit Kennsilben textierte Kopfstück ist, wie in allen Memorierformeln, aus der repräsentativen Schlußzeile (Typus B) gebildet; es folgen zwei Fassungen des Typus C, die erste in die Parallele nach Fa hinüberwechselnd, die zweite normal schließend. Man könnte das Ganze als Kanon singen, so daß alle drei Zeilen zugleich erklingen. Die struktive Bedeutung des Re-Fa-Parallelismus ist in dem angeführten melodischen Material bereits allenthalben sichtbar geworden. Es leuchtet ein, daß infolgedessen auch ein planmäßiges Parallelisieren und Austauschen von Formeln und Formelbestandteilen bei der Herstellung mehrzeiliger, zusammengesetzter Bildungen ungemein nahe liegt. Daß dies in der Tat eines der wesentlichsten Prinzipe archaischer Komposition gewesen ist, bestätigt vergleichendes Studium denn auch in vollem Maße.

Mit der Memorierformel und ihren nächstliegenden Varianten, die aus Parallelisierungen und neuen Kombinationen ihrer Teilglieder entstehen, vergleiche man folgende Volksliedbelege:

1. Mailehenlied aus dem Rheinland und Lothringen (Kretzschmer-Zuccalmaglio II, Nr. 277).
2. Geistliche Liedweise aus Lothringen (Pinck, Verkl. Weisen II, 29 u. a.); vierzeilig: die ursprüngliche Mittelzeile ist in zwei Zeilen auseinandergelegt.
3. Sonnwendlied aus der Gottschee (Deutsches Volksliedarchiv A 110095).
4. Tschechische Volksweise (Malát, Tschech. Gesänge V, 1).
5. Melodie aus dem jüd. Synagogengesang, bereits von Idelsohn als Entlehnung aus dem deutschen Volkslied gedeutet (Z. f. Mw. 15, 390; vgl. SIMG 3, 203); ebenfalls vierzeilig, dritte Zeile hier weggelassen.

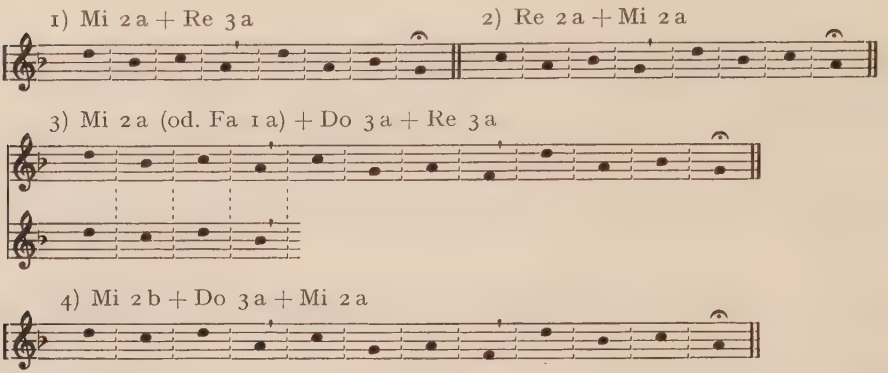
Aber abgesehen von den nahen Entsprechungen, die sich im Volkslied zu der dreizeiligen Disposition der Memorierformel finden — noch wesentlicher ist, daß dieses für die archaische Antiphonenmelodik maßgebende Modell überhaupt aus der gleichen Substanz, aus der gleichen Elementarformel gebildet ist, woraus unsere altertümlichsten Liedweisen leben, und daß auf beiden Seiten bis ins kleine Einzelne dieselben Formungsprinzipien gelten.

Man vergleiche noch folgende typische Weise ('Bauerntöchterlein', DVldr Nr. 51), die das gleiche Formelmaterial in anderer Anordnung bietet, sowie die Doppelzeile aus der Gottschee ('Todesbraut' u. a., DVldr Bd. II, 238):

endlich folgenden ritornellartigen Hauptsatz einer höfischen *Basse danse* des 15. Jahrhunderts, der das Kopfstück der Memorierformel mit jenem 'klassischen Schlußzeilenmodell' verbindet (die Varianten treten bei den Wiederholungen auf; Blume, Stud. z. Vorgesch. d. Orchestersuite im 15. u. 16. Jahrh., 1925, Musikbeispiel 10a):



Diese Beispielgruppe zeigt mitsamt den oben zusammengestellten, zunächst von einer Punktformel aus gedeuteten Melodien schon den unmerklichen Übergang zu einer mehrzeiligen Satzbildung aus mehreren ebenbürtigen, modal kontrastierenden Punktformeln, so zwar, daß

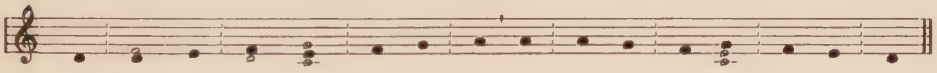
jeder Zeile eine selbständige Formel zugrunde liegt. So wären hier Gruppierungen folgender Art anzuschließen:

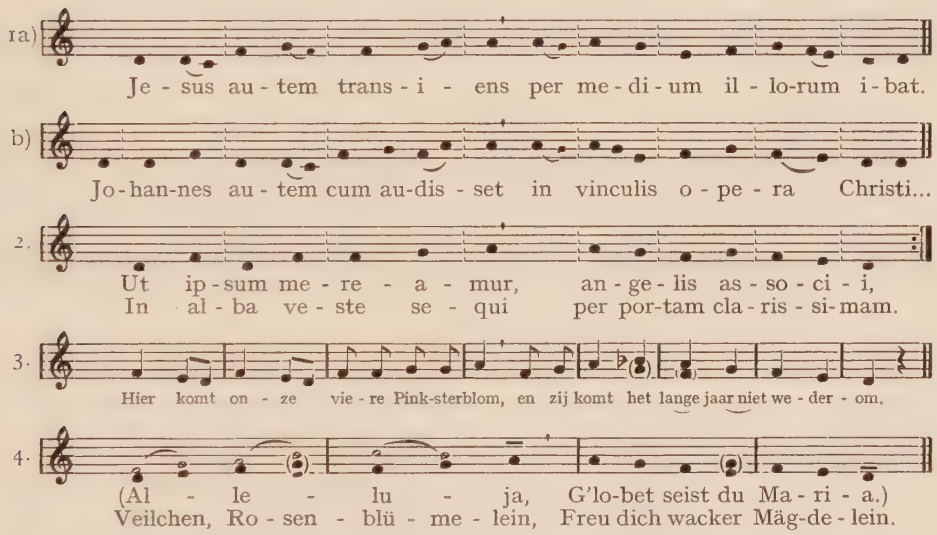


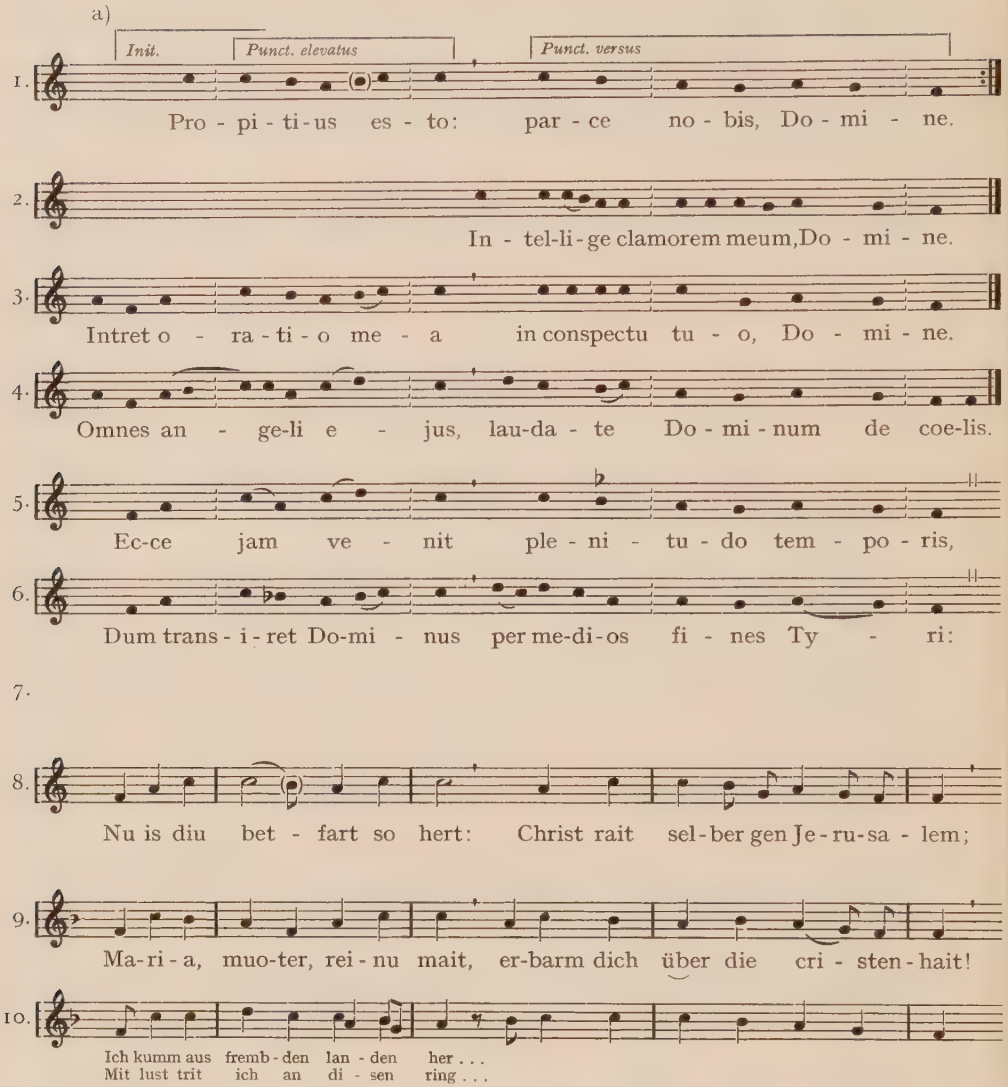
Einige der oben (S.102f.) gegebenen Melodien wären auch zu diesem ersten Typus zu rechnen; zu dem zweiten gehört die Hauptmasse urtümlicher Mi-Weisen, wie sie z. B. in der Gottschee zur 'Meererin' und sonst allgemein zu ältesten Brauchtumsliedern überliefert sind; der dritte Typus wird durch die meisten altertümlichen Dreizeiler zu Balladen wie 'Brautwerbung', 'Mädchenmörder', 'Grafentochter', 'Grausamer Bruder', 'Teufelsroß', Ottilienlied usw. vertreten, der vierte Typus wiederum durch uralte Brauchtumslieder, die vielfach als Kinder-, Spiel- und Tanzlieder weiterleben und, wie schon der zweite Typus, in vermeintlich harmlose Durweisen umschlugen. Auch beim dritten Typus biegt ein stattlicher Zweig der Überlieferung am Schluß in die Durparallele aus. Am labilsten ist im übrigen jeweils die erste Zeile, in der gewöhnlich alle Punktformeln der gleichen Modalität gleiches Recht haben; auch tritt hier bei Re-Tonalität leicht ein Fa- an Stelle eines Mi-Schlusses.

Vollkommene Parallelen zu all dem bieten im Kirchengesang gerade die ältesten rezitativischen Singweisen zum *Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Agnus, Invitatorium, Te deum* (Schlußteil), ferner einige Psalmtöne und Hymnenweisen; die primitiven Melodien zum *Pater noster* (mozarabische Überlieferung), *Te deum* (psalmod. Hauptteil) u. ä. sind durchweg aus einer unserer Mi-Punktformeln gebildet. Nähere Nachweise müssen hier unterbleiben.

Alle bisher behandelten Modelle gingen aus dem Stimmfall hervor und ergaben Fallzeilen. Gibt es auch ausgesprochene Anstiegzeilen, die auf entsprechende Formeln zurückzuführen sind? Es gibt namentlich eine besonders wichtige, von der noch kurz die Rede sei. Auf sie wurde bereits in Bd. 3, 1 der Dt. Volkslieder aus Anlaß einer Gottscheer Weise zum 'Scheintod' aufmerksam gemacht (S. 119ff.). Es handelt sich um ein zweimaliges Durchschreiten des Ditonos Fa-Sol-La oder Ut-Re-Mi (auch Sol-La-Mi), welches übereinkommt mit einem wiederholten und verselbständigten Initium, wie wir es oben S. 119 vorführten. Durch Versetzung

des ersten Gliedes in die Unterterz oder Vorsetzen einer gleichwertigen Anschwungbewegung von Re aus ist aus ihm, in enger Beziehung zu der oben besprochenen Schlußzeilenformel, eine ansteigende Eingangszeile gewonnen worden, die das typische Gegenbild zu jener Fallzeile und mit ihr zusammen eine vollendete Bogenform von geradezu mathematisch exakter Symmetrie darstellt:

Auch diese klassiche Doppelzeile wurde bereits in den Dt. Volksliedern, Bd. 2, 2, S. 250ff. behandelt und als gemeinsames Eigentum der Gregorianik und des deutschen Volksliedes aufgewiesen. Sie hat gerade in unserem Volksgesang einen reichen Nachwuchs von mannigfaltiger Variantenbildung erzeugt. Auf ihr tiefes Verwurzeltsein in unserem altertümlichsten Erbgut weist aber namentlich ihre feste Verbindung mit ältestem und ehrwürdigstem Brauchtum. Wir müssen es bei diesen Andeutungen bewenden lassen; hier nur noch wenige Beispiele:

1. Auf Grund dieses Modells bearbeitete Antiphonen.
2. Schlußzeilen der Sequenz *Sancti Baptistae* von Notker v. St. Gallen — ein offenbares Zitat aus brauchtümlicher Volksüberlieferung (Johannistag!). Um 900.
3. Niederländisches Ansingelied beim Frühjahrsbrauchtum (Duyse Nr. 373).
4. Normalform des Schlußkehrreims einer 5zeil. Weise zum Jahreszeitbrauchtum (Ansingen, Heischeumzug, Reigen usw., bes. zu Pfingsten u. Johannis), die frühzeitig geistlich textiert wurde, so daß ihre älteste Aufzeichnung in dem Wallfahrtslied der Geißler 'Maria, unser frouwe' vorliegt; die Geißlerfassung und mit ihr die meisten geistlichen Quellen geben den Vordersatz in einer Übersingeform.

Den Schluß möge eine Tafel bilden, die noch einiges kirchliche Vergleichsmaterial zu der oben ausgebreiteten Fa-Melodik bietet und zugleich das

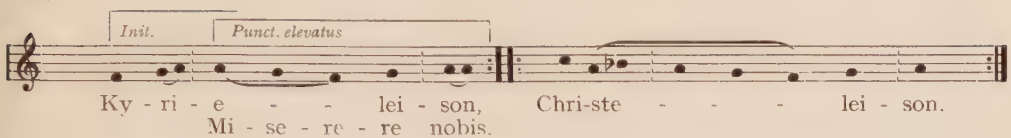
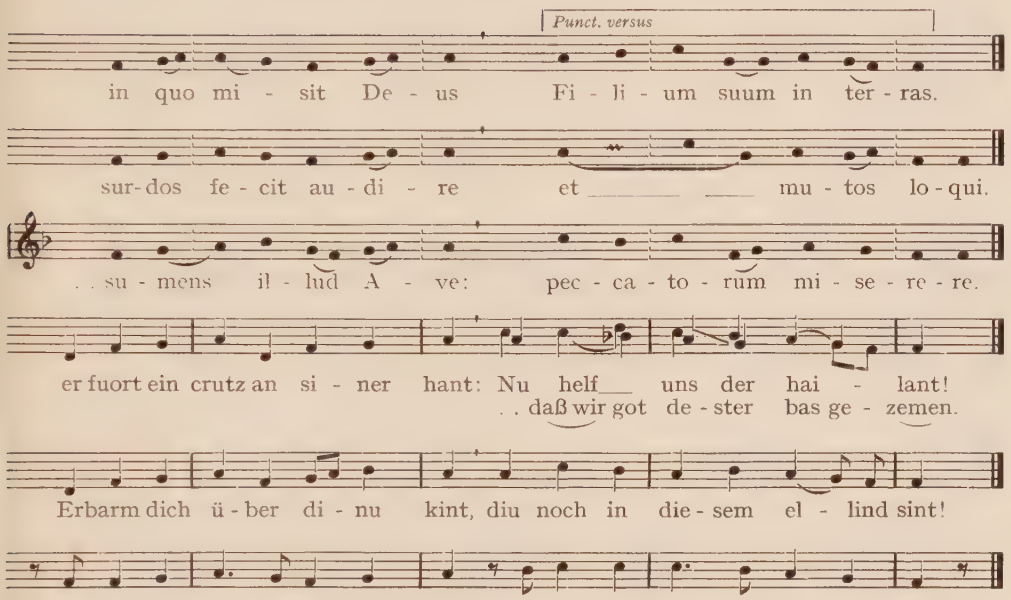


Fortschreiten von den elementaren Akzenten *(Acutus* und *Gravis*, bzw. *Punctus elevatus* und *versus)* bis zur liedmäßig gerundeten Vierzeilenmelodie veranschaulicht:

1. Zwei Rufzeilen aus der Allerheiligen-Litanei:
   a) eine der oft zu wiederholenden Hauptformeln;
   b) eine zweite Hauptformel; o h n e Auftakt: Formel des oft zu wiederholenden *Miserere,* m i t Auftakt: Schlußanruf, der, verselbständigt, zum *Kyrie* der Messe wurde. (Diese 'Ditonos-Formel' = *Punctus elevatus* in Moll.)
2. Einzeilige Antiphon, die primitivste dieser Tonart.

3/4. Zweizeilige Antiphonen.

b)



Letztere und die folgenden Halbsätze bilden Dur-Gegenstücke zu der in der letzten Tafel vorgeführten Doppelzeile.

5/6. Vierzeilige Antiphonen, gebildet durch Einsetzung der Ditonos-Formel an dritter und Wiederholung der Punktformel an vierter Stelle (mit anknüpfendem Initium).

7. Schluß der großen Antiphon *Alma Redemptoris mater* von Hermann v. d. Reichenau – ein offenbares Zitat der klassischen Kehrreim-Doppelzeile (Parallelfall zu Nr. 2 der vorigen Tafel). 1. Hälfte d. 11. Jahrh.

8/9. Zwei Wallfahrtslieder der Geißler, aufgez. 1349.

10. Das Lied zum Kranzsingen, Fassung aus d. 1. Hälfte d. 16. Jahrh. (E.-B. 932). Die Endung der ersten Zeile ist an die der zweiten angeglichen.

Systematik der musikalischen Erscheinungen des Umsingens

Von Walter Wiora.

Melodien, die sich nicht in schriftlich festgelegten Formen verbreiten, sondern von Mund zu Mund weitergegeben und allein durch das Gedächtnis bewahrt werden, machen vielfältige Veränderungen durch. Sie werden hier zersungen, dort 'zurechtgesungen', hier durch musikalisch untüchtige Sänger entstellt oder durcheinandergebracht, dort durch rege und erfinderische gemodelt, kurz: sie werden 'umgesungen'[1]). Die musikalischen Erscheinungen des Umsingens darzustellen, ist unsere Aufgabe[2]). Wir beschränken uns dabei auf die Erscheinungen oder Gegebenheiten als solche. Die übrigen Seiten des Themas behandeln wir an anderen Stellen[3]), so das Wesen des Umsingens, den Gang der bisherigen Forschung[4]) und die Ur-

[1]) 'Umsingen' ist nach diesem weiten Sprachgebrauch der Oberbegriff von 'Zersingen', wertneutralem Verändern und schöpferischem Umbilden. Abzugrenzen aber ist der Begriff gegen die kunstmäßige Variation, gegen Veränderungen in Bearbeitungen einer Melodie durch Komponisten und gegen bloße Fehler und Mängel des Singens wie unreine Intonation und Schleppen. Wenn eine amusische Versuchsperson in der zweiten Zeile des Deutschlandliedes statt *a g f e | d e c g* die Tonfolge *g f d c | d c A s e* singt (siehe O. Abraham, 'Tonometrische Untersuchungen an einem deutschen Volkslied' = Psychologische Forschung IV, 21), so ist dieser Vorgang kein Umsingen und sein Ergebnis keine neue Fassung des Deutschlandliedes. Auch die Abweichungen und Varianten bei Naturvölkern können wir nur zum Teil als eigentliches Umsingen bezeichnen. Wo keine festen Stufen, Intervalle und Tonarten gelten, gibt es kein tonales, wo Länge und Gewicht der Töne regellos schwanken, kein rhythmisches Umsingen. Ein Mindestmaß an Festigkeit in Tonfolge, Rhythmus und Form ist Voraussetzung. — [2]) Der vorliegenden Abhandlung liegt ein Hauptteil meiner Dissertation zugrunde. Sie ist im Deutschen Volksliedarchiv zu Freiburg i. B. entstanden und beruht auf dessen reichem Quellenbestand sowie auf entwicklungsgeschichtlichen Arbeiten an der Gesamtausgabe 'Deutsche Volkslieder mit ihren Melodien.' — [3]) In den anderen Abschnitten der Dissertation, dem auf ihr beruhenden Buche 'Die Wandlungen der Volksliedweisen' (in Vorb.) und der Schrift 'Die deutsche Volksliedweise und der Osten' (Wolfenbüttel und Berlin 1940, im folgenden abgekürzt als 'Dt. V. u. Osten'). — [4]) Hier seien nur einige Arbeiten genannt, welche musikalische Erscheinungen des Umsingens zusammenstellen: J. Tiersot, 'Hist. de la chanson pop. en France', 1889, und sein Aufsatz 'Les types mélodiques dans la chanson pop. française' (Revue des traditions pop., 1894); G. Brandsch, 'Zur Metrik der siebenbürg.-deutschen Volksweise', 1905, und 'Über Werden und Vergehen der Volksweisen' (Akad. Bll. Nr. 8, 1906); Hans Mersmann, 'Grundlagen einer musikalischen Volksliedforschung' (AfMw. IV u. V, 1923 f., separate Neuausgabe 1930); Georg Schünemann, 'Das Lied der deutschen Kolonisten in Rußland', 1923; Reinhold Heuel, 'Melodische und rhythmische Wandlungen im katholisch-deutschen Kirchenlied' (Diss., Münster 1932).

sachen, bestimmenden Kräfte und entsprechenden Typen: die Veränderungen von Volk zu Volk, von Landschaft zu Landschaft, von Schicht zu Schicht und von Zeitalter zu Zeitalter. Ferner sehen wir von alledem ab, was im Volksgesang gewöhnlich nicht unmittelbar gestaltet ist und nicht zur Beschaffenheit der Melodien als ideeller Gebilde gehört: Lautheit, Geschwindigkeit, Vortragsart und Stimmklang[1]). Und drittens ist unser Stoffkreis auf das europäische Volkslied beschränkt. Indessen finden sich die meisten Erscheinungen auch auf anderen Gebieten, z. B. im Gregorianischen Choral.

Erscheinungen des Umsingens sind nicht nur die Varianten, die sich der vergleichenden Betrachtung unmittelbar in Notenbildern und Schallaufnahmen darbieten, sondern auch die Vorgänge, welche die Varianten herbeiführen. Es sind nicht nur die Unterschiede in den Melodien, sondern auch die ihnen entsprechenden Akte des Umsingens. Unsere Notenbeispiele wollen darum nicht bloß gelesen, sondern auch gesungen werden. Es gilt, nicht bloß mit dem Auge die Noten und mit dem Ohr die Töne zu vergleichen, sondern das Umsingen auch mit der Stimme nachzuvollziehen und sich anschaulich vorzustellen.

Eine 'Systematik' des Umsingens ist ein Gesamtbild seiner Arten. Im Unterschied zur Geschichte einzelner Weisen zeigt sie generelle Erscheinungen auf und faßt sie in Begriffe; die einzelnen Melodien dienen nur als Beispiele. Dabei gilt es, die Begriffe nicht zu reihen, sondern zu gruppieren sowie möglichst alle Arten zu erfassen, nicht etwa nur die Erscheinungen im neueren deutschen Lied. In dem sogleich anzugebenden Rahmen ist Vollständigkeit das — wenn auch nur regulative — Ziel. Namentlich kommt es auf die Zusammenfassung der Grundbegriffe und damit auf das Gerüst des Ganzen an. Die fortschreitende Forschung wird dieses immer mehr füllen und ausbauen, indem sie besonders das Umsingen in der Frühzeit, in den noch wenig erforschten aufsteigenden Entwicklungszügen, bei den süd- und osteuropäischen Völkern und auf den Grenzgebieten von musikalischer Volks- und Völkerkunde untersucht.

Systematik und Einzelforschung stützen und ergänzen einander. Die Ergebnisse der Einzelforschung bestätigen und bereichern die Systematik oder stellen sie in Frage und führen zu ihrer Verbesserung und Vertiefung. Die Systematik umgekehrt gibt der Einzelforschung Gesichtspunkte, auf die hin die Wandlungen der Melodien zu untersuchen, Begriffe, in die sie zu fassen, und Fachausdrücke, mit denen sie zu bezeichnen sind. Indem sie zeigt, welche Erscheinungen im Umsingen oft vorkommen und welche nicht, bietet sie außerdem Kriterien, nach denen sich in fraglichen Fällen entscheiden läßt, ob von zwei Melodien die eine durch Umsingen aus der anderen entstanden sein kann oder ob sie entwicklungsgeschichtlich von ihr abhängig ist, ob beide also miteinander individuell verwandt sind oder nicht[2]). Die Systematik des Umsingens ist darum eine notwendige Grund-

[1]) Unterschiede in diesen 'sekundären Elementen' lassen sich außer an Schallaufnahmen an einigen wenigen Aufzeichnungen, besonders an L. Kamieńskis Sammlung *Pieśni ludu pomorskiego*, 1936, studieren. Vgl. z. B. Nr. 107 mit 124, 175 und 197. Siehe auch Schünemann S. 44 ff. — [2]) Wir werden im folgenden jeweils nur Melodien zusammenstellen, die wir für Fassungen ein und derselben

lage für die Entwicklungsgeschichte einzelner Weisen wie auch für die vergleichende Betrachtung der Melodievarianten auf Wesensunterschiede der Völker und Landschaften. Ohne diese Grundlage bleiben solche Untersuchungen unmethodisch.

Den Leitfaden für unsere Systematik bietet die Musiktheorie, insonderheit die Melodielehre[1]). Sie ist zwar bisher noch nicht als umfassende Systematik aufgebaut worden, doch liegen dank den Leistungen der pädagogischen Musiklehre wie der Musikästhetik und -geschichte Bausteine dazu bereit. Die musikalischen Erscheinungen des Umsingens lassen sich aus den Möglichkeiten verstehen und ableiten, welche die Tonwelt im allgemeinen und unsere Volksmelodik im besonderen bieten. Alles an der Beschaffenheit einer Melodie ist veränderlich. Allen ihren Eigenschaften entsprechen darum Arten der Veränderung, z. B. dem Umfang die Hinzufügung, der Lage im Tonraum die Verlagerung, der Reihenfolge der Zeilen ihre Umstellung. Namentlich bedeutet die Einhaltung des diatonischen Systems eine Begrenzung der Möglichkeiten. Für eine Erhöhung und Erniedrigung etwa stehen jeweils nur wenige Stufen zur Verfügung, oder genauer: nur solche zum System gehörenden Stufen sind das Gemeinte und 'Musikalische'. Geringe Abweichungen von den normalen Stufen gehören nicht 'zur Sache', wenn klar bleibt, was gemeint ist. Man singt eine Stelle akustisch z. B. um 260 Cents höher, musikalisch aber um eine kleine Terz; man verlagert sie z. B. von *d* nach *f*, also von einer zu einer anderen Stufe des Systems. Allerdings muß eine umfassende Theorie diejenigen Normen im Volksgesang einbeziehen, die von denen unserer herkömmlichen Theorie abweichen. Wir können uns z. B. nicht auf die in der Kunstmusik üblichen Tonarten beschränken, um die tonalen Wandlungen in Osteuropa zu verstehen. Zudem zeigt der Volksgesang, besonders der osteuropäische, starke irrationale Einschläge. Dementsprechend ist dreierlei Variantenbildung zu unterscheiden: die eine hält sich in den Grenzen des zentralen abendländischen Systems; die zweite überschreitet diese Grenzen zu anderen Ordnungen hin oder spielt gänzlich in einer Musik außerhalb unseres Systems; die dritte überschreitet die Grenzen zum Regellosen, Vormusikalischen (z. B. unbestimmte Intonation, unfeste, rational nicht faßliche und notierbare Verhältnisse von Höher und Tiefer, Länger und Kürzer) oder bringt umgekehrt Regellos-Vormusikalisches in eine musikalische Ordnung.

Aus dem Inhalt und Aufbau der Tonwelt läßt sich verstehen, was es für Arten des Umsingens gibt und wie sie beschaffen sind. So verstehen wir, bei welchen Elementen die Veränderung kontinuierlich, wo sie von Stufe zu Stufe und wo sie qualitativ vor sich gehen muß. Veränderungen der Tonhöhe z. B. sind hinsichtlich der Helligkeit innerhalb des Systems stets stufenmäßig und hinsichtlich der Tonigkeit qualitativ. Aus den überzeit-

Weise halten. Wo der Zusammenhang nicht sogleich einleuchten sollte, möge man die ganzen Melodien nachschlagen und außerdem bedenken, daß manchmal der genetische Zusammenhang nur durch Übergangsfassungen offenkundig wird.

[1]) Die Melodielehre ist somit eine Grundlage der Systematik des Umsingens. Umgekehrt ist aber diese eine wesentliche Stütze der Melodielehre. Sie dient der Erkenntnis wie der Darstellung. Die feineren Züge der Melodik werden am besten an Varianten erkennbar und sinnfällig. Die vorliegende Abhandlung ist darum zugleich ein Beitrag zur Melodielehre und Musiktheorie.

lichen und geschichtlichen Gegensätzen in der Melodik, z. B. Dur und Moll im engeren und weiteren Sinn, verstehen wir das Umsingen von einem dieser Prinzipe zum anderen. Im Umsingen kommt das Gegeneinander der Prinzipe zum Austrag, z. B. der Kampf des Dur gegen die 'Kirchentonarten' oder der Terzschichtung gegen den Aufbau in Quarten. Vor allem aber verstehen wir aus der Struktur der Tonwelt und der Volksmelodik, welche unter den theoretisch möglichen Erscheinungen geschichtlich vorkommen, welche verbreitet und welche selten sind. Gedanklich läßt sich alles in alles verwandeln; das wirkliche Umsingen aber geht im allgemeinen nur naheliegende Wege. Was naheliegt, das bestimmt sich vor allem durch die Verwandtschaftsverhältnisse innerhalb der Tonwelt. Ähnlich wie Modulationen auf der Verwandtschaft der Tonarten im Quintenzirkel und auf der Umdeutbarkeit der ihnen gemeinsamen Akkorde beruhen, so auch das Umsingen. Es ließe sich z. B. eine mixolydische Weise auf *g* theoretisch in jede andere Tonart umsingen; naheliegende Wege aber sind die Wandlungen nach *G*-dur und *C*-dur. Tonarten, deren Strukturformeln wenig gemeinsam haben[1]), werden schwerlich ineinander übergehen, und wenn sich die Frage erhebt, ob zwei Melodien, von denen die eine in dieser, die andere in jener Tonart steht, entwicklungsgeschichtlich zusammenhängen, so spricht dagegen, daß die anzunehmende Art der Veränderung umständlich ist, dem volksmäßigen Singen fernliegen muß und wohl auch tatsächlich sonst nicht vorkommt. Allgemein können wir feststellen, daß Veränderungen zu nahverwandten Arten weit häufiger sind als zu abliegenden. Je näher sich zwei Möglichkeiten im systematischen Aufbau der Tonsprache stehen, um so leichter und häufiger geht das Umsingen von einer zur anderen.

Jenseits der Grenzen unserer Arbeit liegen folgende synthetischen und historischen Fragen.

1. Die Veränderung eines Teilmomentes, z. B. der Tonart, kann Wandlungen anderer, z. B. der Linie, nach sich ziehen oder mit ihnen zusammenhängen. Welche Erscheinungen des Umsingens treten gewöhnlich gemeinsam auf, wie weit bedingen sie einander, und wie läßt sich dies aus dem gestaltmäßigen Aufbau der Melodien verstehen?

2. Inwiefern untersteht das Umsingen 'Gesetzen'? Im bisherigen Schrifttum werden nach einem gar zu weiten Sprachgebrauch bereits häufige Erscheinungen, wie Einebnung oder Kontamination, als 'Gesetze' bezeichnet. Zu Gesetzen im eigentlichen Sinn aber gehört allgemeine Geltung in einem bestimmten Geltungsbereich. Es geht nicht an, Feststellungen an einigen Einzelfällen wie Gesetze zu formulieren[2]). Andererseits aber sollte folgender beachtlicher Satz Tiersots die Frage, wie weit es echte Gesetze des Umsingens gibt, nicht von vornherein abschneiden: 'S'il est un sujet sur lequel il faut éviter de formuler des principes immuables, c'est celui-ci . . . Toutes les éventualités sont possibles dans la domaine de la chanson populaire'[3]).

3. In welchen Gegenden und Zeitaltern sind die Arten des Umsingens verbreitet, wie sind sie entstanden, und wie hängen sie mit den geschichtlichen Wandlungen der Tonsprache zusammen? Wie werden Melodien innerhalb der verschiedenen Stile, z. B. der neuzeitlichen Akkordmelodik, typischerweise umgesungen? Was für Typen des Umsingens finden sich in der Frühzeit, in der Übergangszeit von der Mannig-

[1]) Zum Beispiel *e d̂ c h̄ a g* und *g â h c d ē*, siehe DVldr II, 100ff. — [2]) Zum Beispiel verallgemeinert E. H. Meyer seine richtigen Beobachtungen zu dem Satz: 'Folgen in der Vorlage (dem Kunstlied) einander zwei Periodenschlüsse auf der Tonika, so werden diese im Volksliede durch Herstellung des Dominant- oder Subdominant-Tonikaverhältnisses zueinander in Beziehung gebracht' (OberdZVk IV [1930] 44). In Wirklichkeit dürfte der entgegengesetzte Vorgang mindestens ebenso häufig sein. — [3]) Les types mélodiques . . . a. a. O., S. 5.

faltigkeit der alten Tonarten zum einförmigen Dur oder in der Auseinandersetzung der Ostvölker mit der abendländischen Musik? Die theoretische Anschauung der Arten ist durch eine solche historische Typenkunde zu ergänzen.

Unsere Arbeit kann auf diese Fragen nur einige Hinweise geben, am meisten noch auf die letztgenannte. Ihr eigentliches Thema aber ist die systematische Übersicht über die Arten des Umsingens am Leitfaden einer systematischen Melodielehre. Da uns nur ein beschränkter Raum zur Verfügung steht, können wir die Arten nicht ausführlich behandeln, sondern nur aufweisen und durch Beispiele belegen.

Eine Melodie ist eine Zeitgestalt aus Tönen. Wie jede Gestalt besteht sie aus Teilmomenten und konkreten Teilen. Die primären Teilmomente sind Linie, Tonalität, Rhythmus und Charakter (Kraft und Ausdruck), die sekundären Lautheit, Geschwindigkeit, Klangart und 'Vortragsart'. Die konkreten Teile einer Melodie sind Töne und Tongruppen, Zeilen und Teilsätze. Sie stehen miteinander in formalen Zusammenhängen, z. B. Wiederholung, Gewichtsverteilung und Spannungsverlauf. Die Gesamtheit dieser Zusammenhänge ist die 'Form'. Ohne Hinsicht auf die Form, nur jeder für sich betrachtet, sind die Teile 'Bestandteile', und ihre Summe ist der 'Bestand' (das Inventar) der Melodie.

Dementsprechend gliedern sich die musikalischen Erscheinungen des Umsingens in Änderungen der Teilmomente, nämlich der Linie, der Tonalität, des Rhythmus und des Charakters, und in Änderungen hinsichtlich der konkreten Teile, nämlich Wandlungen des Bestandes und der Form. Diesen sechs Kapiteln fügen wir einen Schlußabschnitt an, der die höchsten Grade der Veränderung behandelt: Zerstörung und Verwandlung.

I. Änderungen der 'Linie' (des Auf und Ab der Stimme).

Den zwei Seiten des Begriffes Tonhöhe 'Helligkeit' und 'Tonigkeit'[1]) entsprechen zwei Seiten der Tonfolge: das Auf und Ab der Stimme oder die Linie und die tonal-harmonischen Zusammenhänge.

Der Unterschied wird sinnfällig, wenn wir eine Tonfolge, etwa das langsame Steigen der Stimme vom Grundton zur Oktave, mit der Hand nachzeichnen. Sinnbild der Linie ist das Heben der Hand, Sinnbild der tonalen Seite des Vorganges der Wechsel der Handstellung in der Art der Tonika/Do-Lehre. Die Stimme strebt entgegen der physiologisch bedingten Neigung, in dunklere und stimmlich bequemere Lagen zu sinken, immer höher empor, vollzieht dabei aber andererseits gemäß den verschiedenen Stufen der Tonart oder Stellen des Tonraumes, die sie passiert, eine Reihe tonaler Spannungsvorgänge: das Hinaustreten aus dem Grundton, das Schweben in der Terz und Quint, das Streben des Leittones, das Münden in die Oktave, die linear am weitesten vom Grundton entfernt, tonal aber mit ihm identisch ist.

Wie eine melodische 'Linie' verlaufen kann und welche Möglichkeiten dem Umsingen dadurch gegeben sind, klärt ein Blick darauf, was sie mit einer gezeichneten Linie gemeinsam hat und worin sie sich von dieser unterscheidet. Auch sie 'steigt' und 'sinkt,' ist gerade oder gekrümmt, verläuft in höherer oder tieferer Lage. Diese Möglichkeiten hat sie mit der Linie auf dem Papier gemeinsam, und insoweit läßt sie sich graphisch darstellen. Im Unterschied zu jener aber ist ihre zweite Dimension die Zeit. Da nun die Zeit nur in einer Richtung verläuft, gibt es musikalisch ein 'Zurück' nur in einer Dimension, also ein Hin und Her nur als Auf und Ab, kein Gegenstück aber zum Rechts und Links und darum keine Analoga zu Schnörkelornamenten und fast allen geometrischen Kurven. Da ferner die Zeit ohne Stillstand

[1]) Vgl. E. M. v. Hornbostel, 'Psychologie der Gehörserscheinungen' (Handb. der normalen u. patholog. Physiologie, hrsg. von A. Bethe u. a., Bd. 11), S. 706ff. und 730.

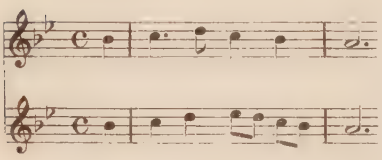
verläuft, gibt es kein Gegenstück zur senkrechten Linie; jedes Aufwärtsschreiten der Stimme ist zugleich ein Vorwärtsschreiten. Abstrahieren wir aber von der Zeit, so ist alle melodische Bewegung ein 'senkrechtes' Auf und Ab; es gibt keinerlei Seitenbewegung; die Stimme kann sich nur — in verschieden großen Intervallen — heben und senken. Schließlich verlaufen abendländische Melodielinien im allgemeinen nicht kontinuierlich (wenigstens in der Schicht des Klanges) und werden insofern durch die Notenschrift besser wiedergegeben als durch graphische Kurven; die Stimme gleitet nicht, sondern schreitet stufenweise oder springt. Auch darum trifft der Ausdruck 'Linie' das Auf und Ab der Stimme nur zum Teil.

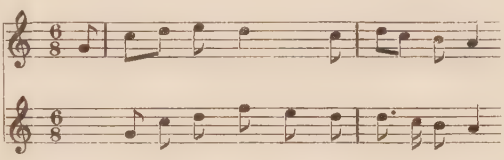
Dieser Vergleich führt zur Einsicht in die Kategorien, die das Wesen einer melodischen Linie ausmachen: 1. die räumliche Erstreckung der Linie, die Spannweite des Bogens; 2. Geradheit und Biegung (Wechsel des Auf und Ab); 3. Richtungsverlauf; 4. Lage im Tonraum; 5. Art und Größe der Intervalle, stehende, gleitende, schreitende und springende Bewegung; 6. die Eigenschaften, die auf der Verbindung der letztgenannten Bewegungsformen beruhen: Steilheit und Eckigkeit.

Den Kategorien entsprechen Arten des Umsingens.

1. Eine erste Art ist die räumliche Ausweitung und Verengung. Der eine Sänger spannt den Bogen weiter und vergrößert den Tonumfang, der andere nimmt ihn flacher und niedriger. Die Aufhöhung des Gipfeltones ist ein Wesenszug der germanischen Singart gregorianischer Weisen. In mannigfacheren Formen aber findet sich diese Erscheinung im Volkslied.

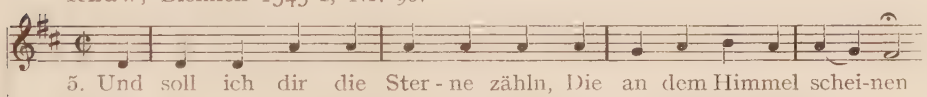
Formelhafte Mittelzeilen werden über die Quart und Quint zur Sexte und Septime erhöht:

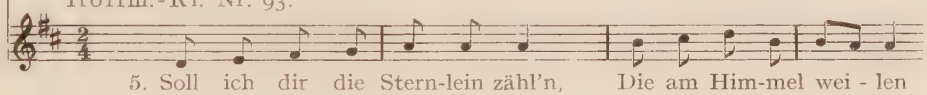
Brandsch II/1, 22 u. 34.

Duyse III, 1970 u. 1972.

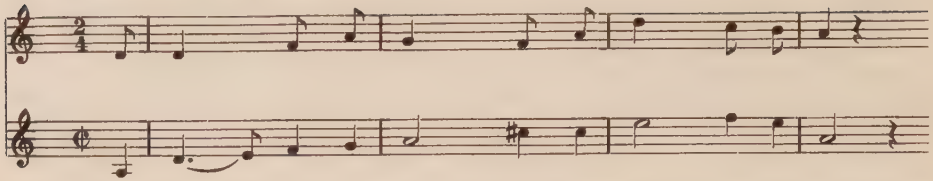


Formelhafte Terzbögen in Eingangs- und Schlußzeilen werden zur Quint, Quintbögen zur Sext oder Oktav[1]), Oktavbögen zur Dezime gesteigert:

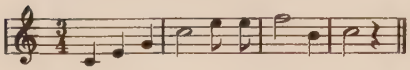
Rhaw, Bicinien 1545 I, Nr. 96.



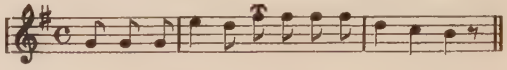
Hoffm.-Ri. Nr. 93.

[1]) Die Aufhöhung zur Oktav findet sich mehrfach in jüngeren Fassungen alter Weisen, z. B. DVldr III, 99; E.-B. Nr. 1435/7. Siehe ferner E.-B. Nr. 5b und a, 531a und c, 739b. Jede der drei Zeilen ist gesteigert in der zweiten Fassung des Odilienliedes bei Drüner, D. dt. Volksballade in Lothr., S. 24* im Unterschied zur ersten.

Andersson, 1a und i.

Die Stimme schwingt höher empor, hier aus größerer Weite des musikalischen Raumbewußtseins oder leichterer Beweglichkeit, dort aus Unruhe und Strebigkeit oder stärkerer Kraft, in wieder anderen Fällen aus gefühlvoller Überschwenglichkeit[1]):

Zu E.-B. Nr. 980. Egerland (Vldr Landsch. 22 Nr. 21)

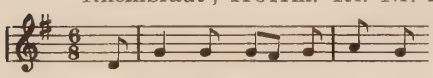


Zu E.-B. Nr. 9. Schweiz (A 70586).

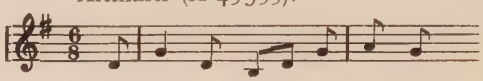


Das Gegenteil der Aufhöhung ist zunächst die Ausweitung oder Ausbuchtung abwärts:

'Rheinbraut', Hoffm.-Ri. Nr. 2.

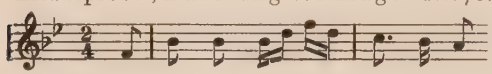


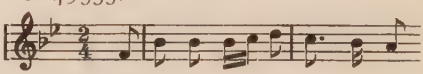
Altmark (A 49599).



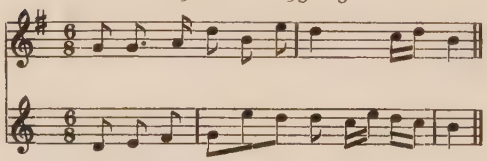
Beiden Formen entgegengesetzt ist die Verringerung der Spannweite, die Verengung oder Schrumpfung[2]):

'Liebesprobe', Büsching-v.d.Hagen Nr. 76.

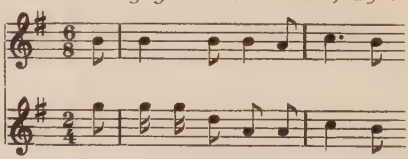


A 49553.

Die Ausweitung und Schrumpfung tritt entweder in der Mitte eines Bogens ein wie in den bisherigen Beispielen oder an den Rändern. Die Stimme holt in einer Fassung weiter aus als in der anderen; sie hebt tiefer oder höher an:

E.-B. Nr. 9b — A 93185.



E.-B. Nr. 325 — Pinck III, 291.



2. Einer geraden Linie entspricht erstens der Auf- oder Abstieg der Stimme in der Tonleiter ohne Umkehr, zweitens ihr Verharren auf einem Ton wie auf einer Ebene, sei es, daß sie ihn lang aushält oder wiederholt. Einer gekrümmten Linie oder Kurve ist der Wechsel der Bewegung auf- und abwärts zu vergleichen. Die Einebnung von Melodiekurven auf die Gerade der Tonleiter oder die Ebene der Tonwiederholung und die Biegung gerader Linien sind Arten des entsprechenden Umsingens[3]). Beide Möglich-

[1]) Siehe auch E.-B. Nr. 566, I u. II. — [2]) Siehe auch DVldr III, 83f. — [3]) Siehe z. B. E.-B. Nr. 334[2], Schlußzeilen.

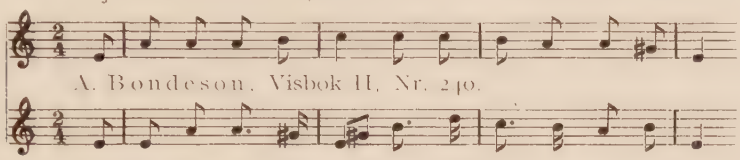
keiten der Einebnung verbinden sich, wenn die Stimme in gerader Richtung steigt oder fällt, aber auf den einzelnen Stufen tonwiederholend verweilt:

'Rheinbraut' DVldr II, 170. II, 186.

Dieselben Unterschiede gelten für melodische Bögen. In der einen Fassung steigt die Stimme geradlinig aufwärts bis zum Gipfel und geradlinig wieder hinab, in der anderen wendet sie die Richtung mehrfach:

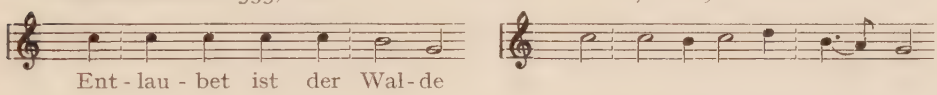
Geijer-Afzelius[2] III, Nr. 61.

A. Bondeson, Visbok II, Nr. 240.



Im Unterschied zur Streckung der Linie auf die Tonleiter bedeutet die Einebnung auf eine Stufe einen Stillstand der melodischen Bewegung. Die Stimme bleibt hier auf einem Ton stehen, während sie sich in anderen Fassungen in einer Wellenlinie um ihn bewegt oder in einem Bogen von ihm abbiegt[1]):

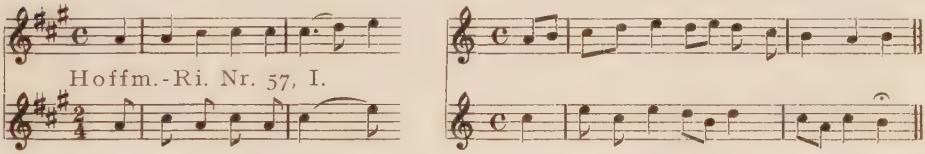
Gassenhawerlin 1535, Nr. 1. Die meisten Fassungen; siehe Rosenberg a. a. O., Nr. 9.



Die Streckung und Einebnung hat verschiedenes Ausmaß. Linien, die vordem nur eine Rückbiegung enthielten, werden nun mehrere Male gewellt. Oft wendet die Stimme immer wieder, sobald sie sich ein kleines Stück in einer Richtung bewegt hat. Das mehrmalige Hin und Her kann auf der gleichen Stelle (*h g h g*) oder sequenzartig geschehen (*h g a fis*), so in den Pendelbögen ostdeutscher Melodik:

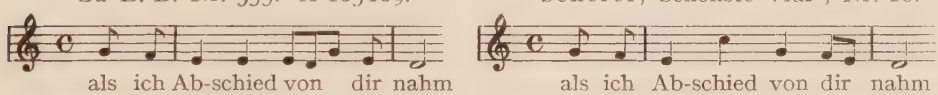
Erk, Vldr I, 2, Nr. 13. Gottschee; siehe Dt. V. u. Osten, S. 76.

Hoffm.-Ri. Nr. 57, I.



Neben langen Bögen und Schleifen ist das Herausheben einzelner Töne aus einer sonst geraden Linie eine häufige Erscheinung, neben Abweichungen um eine Sekunde das Abspringen zu einer entfernteren Stufe:

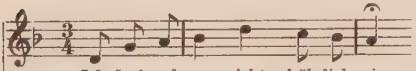
Zu E.-B. Nr. 555. A 105189. Scherer, Schönste Vldr[2], Nr. 26.



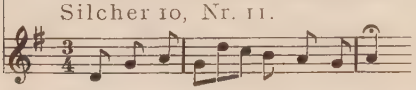
[1]) Ein plastisches Beispiel für diesen Gegensatz bieten die zwei Aufzeichnungen E.-B. Nr. 694. Die jüngere ist viel bewegter und lebendiger als die ältere; in fast jeder Zeile treten an die Stelle von Tonwiederholungen schön geschwungene Kurven. Siehe auch die Eingangszeile einer Aufzeichnung der Kehrreimweise zu 'Ritter und Magd': **C** *f*| *b b b b*| *b b b* (A 143697; die Gemeinform siehe DVldr III, 14 u. 56ff.)

Streckung der Linie vereinfacht, beruhigt oder versteift die Melodie, Biegung belebt sie und macht sie entweder schwankender, anmutiger oder kräftiger. Die Rückbiegungen erscheinen bald als Schleifen, Umschweife und Rundungen, bald als erneutes Ausholen und vorübergehendes Nachgeben vor einem um so stärkeren Aufschwung:

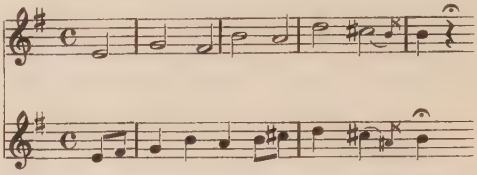
Brandsch, Vldr Landsch. 21, Nr. 22.



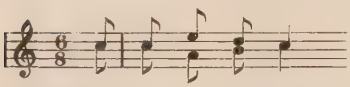
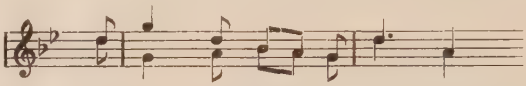
Silcher 10, Nr. 11.



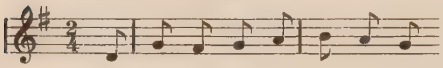
Krohn, Suomen Kansan Sävelmiä I, 65a–b.

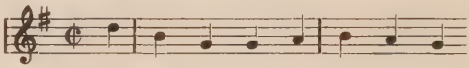


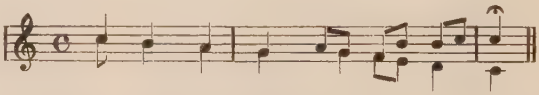
3. Änderungen der Richtung sind im Volksgesang nur in engen Grenzen möglich. Eine 'Umkehrung' im selben Maß wie im Kontrapunkt kann es hier nicht geben. Meist sind es nur kurze Stellen, an denen sich eine Fassung aufwärts, die andere abwärts bewegt:

Duyse III, 1970f.

Jb. f. Vf. VI 183 u. Rech-Kantor II, Nr. 5.

Häufig ist der Wechsel der Richtung an Anfängen und Schlüssen. Während der eine Sänger von unten her anhebt, setzt der andere über dem zu erreichenden Schwerpunkt ein und macht so den Auftakt heller, betonter und klingender[1]):

Pinck III, 256.



III, 450.

Während die eine Fassung mit einer fallenden 'Kadenz' schließt, wendet sich die andere aufwärts zur Oktave:

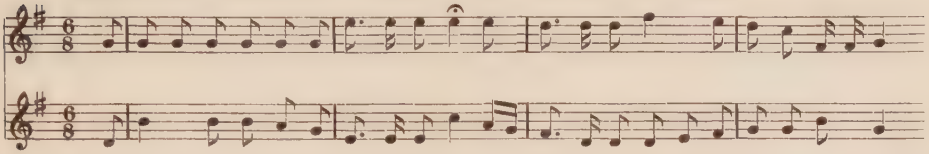
Schumann 1539. 'Vom Himmel hoch . . .', Benyovszki, Oberuferer Weihnachtsspiele, S. 171.

Wenn zwei Fassungen eine längere Strecke in umgekehrter Richtung verlaufen, ist immer zu fragen, ob es sich um eigentliche Umkehrung desselben Motivs handelt oder nicht vielmehr um die Ersetzung eines Motives durch ein anderes[2]).

Echte Umkehrung eines Motivs liegt in 'Graf und Nonne' vor[3]).

Leicht tritt eine gewisse 'Umkehrung' in akkordmelodischen Motiven ein, in denen die Linie an Bedeutung zurücksteht, z. B. $\frac{2}{4}$ *c′ | d′ b g d′ | c′ a f* gegen $\frac{2}{4}$ *c | f a c′ f | e g b* (E.-B. Nr. 1b, c). Sie kommt ferner in Varianten vor, die stellenweise wie Begleit- oder Übersingstimmen, und zwar in Gegenbewegung verlaufen, sei es auch nur am Schluß; sie streben aus ihrer verschiedenen Lage demselben Schlußton zu:

[1]) Vgl. Mersmann, Grundlagen, S. 53. Andere Beispiele: E.-B. Nr. 782a; DVldr II, 250; Pinck III, 109. Der erste Schwerpunkt kann aber dadurch geschwächt werden; er erscheint weniger ausgeprägt als Zielton. — [2]) Zum Beispiel Geijer-Afzelius[2] III, Nr. 85. — [3]) E.-B. Nr. 89a und b. Vgl. auch E.-B. Nr. 429, bII u. cII; Schünemann S. 122.

Zu E.-B. Nr. 144/5. Schweiz A 70725 — Baden A 131533.

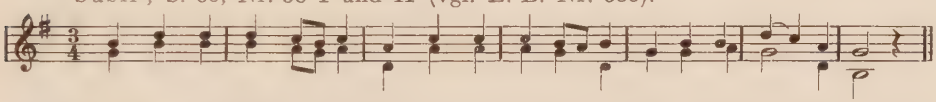


4. Da aber im neueren abendländischen Volkslied Begleitstimmen gewöhnlich parallel zur Melodie gesungen werden, bedeutet es zunächst und zumeist keine Veränderung der Richtung, sondern der Lage, wenn für eine Tonfolge ihre Ober- oder Unterstimme eintritt. Die Linie bleibt erhalten und rückt nur einige Stufen höher oder tiefer:

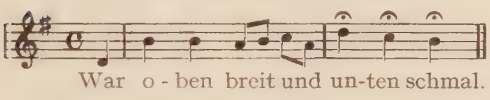
Grolimund, Aargau Nr. 18 - A 103022, Hessen-Nassau.

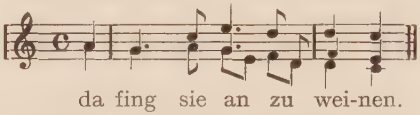
In dieser Art werden ganze Melodien verlagert[1]). Die 'zweite Stimme' oder die Übersingstimme erscheint selbständig als einstimmige Weise[2]). Wohl meist verläuft sie fast gänzlich parallel zur mittleren Melodie und stimmt also mit dieser bis auf den Höhenunterschied überein. In anderen Fällen weicht sie durch 'Hornquinten', vereinzelte Seiten- und Gegenbewegungen und andere kleine Varianten von ihr ab:

Sušil[3], S. 60, Nr. 58 I und II (vgl. E.-B. Nr. 600).



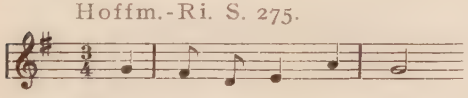
Die häufigste Art der Verlagerung beruht auf dem beliebten Übersingen am Schluß. Statt des Grundtones singt man die leuchtendere, schwebendere, offenere Terz[3]) oder die Oktave:

Zur 'Liebesprobe', A 117403.

Drei Fassungen von 'Ritter u. Magd'.

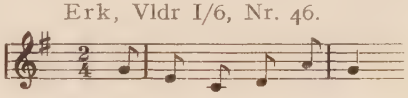


Daneben werden auch andere Teile verlagert, ganze Motive sowohl[4]) wie ein paar Töne innerhalb eines Motivs[5]):

Hoffm.-Ri. S. 275.



Erk, Vldr I/6, Nr. 46.



[1]) Und zwar an eine andere Stelle innerhalb derselben Tonart. Die gewöhnliche Transposition z. B. aus *F*- nach *A*-dur ist keine Erscheinung des Umsingens; vgl. JbfVfVI, 83f. — [2]) Für die älplerische Zweistimmigkeit hat Zoder darauf hingewiesen (ZfVk XVIII [1908] 394). Beispiele aus der Schweiz und aus Böhmen siehe DVldr II, 112f. (die ersten fünf Melodien), aus dem Böhmerwald Jungbauer Nr. 15 (vgl. Erk I/4, Nr. 46) und 561c, d, aus der Gottschee DVldr III, 99 (b), 101f. u. 140, aus Lothringen Pinck II, 51 (vgl. E.-B. Nr. 1803). — [3]) S. Schuhmacher, Soldatenlied, S. 117; DVldr III, 55; E.-B. Nr. 591 I, 686b, 727 II. — [4]) Zum Beispiel DVldr III, 90; E.-B. Nr. 910b u. Hauffen Nr. 125. Im Nachsatz von E.-B. Nr. 693 singt zunächst die eine, dann die andere Fassung höher. — [5]) Vgl. auch den Beginn der drei Melodien DVldr II, 118 u. 136.

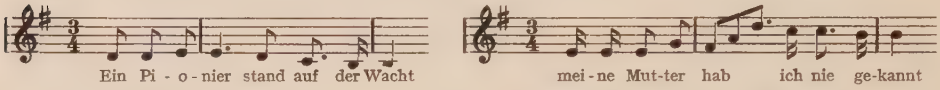
Wo der Grund der Verlagerung in der Verselbständigung oder vorübergehenden Einwirkung einer Begleitstimme liegt, beträgt die Rückung zumeist eine Terz[1]), manchmal eine Oktave, zuweilen eine Sext[2]). Verschiedene Arten ergeben sich, wenn der Sänger im Verlauf der Melodie in eine andere Bahn gerät oder einen hochgelegenen Bogen in stimmlich näherer Lage ausführt:

'Marksteinlied', Pinck III, 89. III, 325.

Verlagerung der Mittelzeilen um eine Quart aus der Zone zwischen Grundton und Dominante in die zwischen Dominante und Oktave zeigt Frau Adrians bemerkenswerte Singart des 'Geigenbüwele'[3]).

Das Umschlagen in die Oktave beruht meist darauf, daß die Melodie an einer Stelle die Stimmgrenze des Singenden überschreitet; um sie dennoch fortzusetzen, springt er mitten im Motiv in die andere Lage. Der Übergang kann aber auch ein echter Aufschwung sein und sich organisch vollziehen:

W. Schuhmacher, Soldatenlied, S. 233.

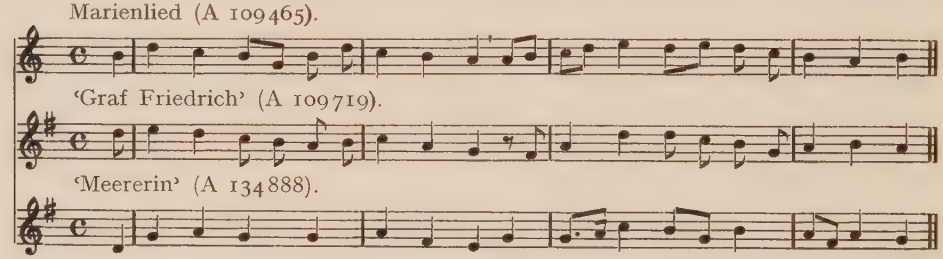


In allen diesen Beispielen rückt eine Tonfolge innerhalb eines bestimmten Tonraumes an einen anderen Platz. Was sich ändert, ist also nur die Lage; die Gestalt und der tonale Raum bleiben davon unberührt. Die Verlagerung kann aber auch mit Änderungen dieser beiden Größen zusammenhängen. So erscheint in urtümlicher Melodik mehrfach ein und dieselbe Melodiegestalt, die sich nur leicht wandelt, in verschiedenen Lagen und zugleich Tonarten. Da der zugrunde liegende Tonraum weniger starr ist als im Volksgesang der Neuzeit, läßt er mannigfachere Formen der Verlagerung zu, z. B. in folgenden Melodien aus der Gottschee.

Marienlied (A 109465).

'Graf Friedrich' (A 109719).

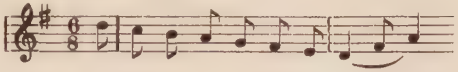
'Meererin' (A 134888).



Auch im neueren Volkslied aber können Teile eines Motivs in verschiedenen Richtungen und Intervallen verlagert und so gegeneinander verschoben werden, sei es in gleichbleibender oder veränderter Tonart; die Teilmotive bewahren ihre Gestalt, die Gestalt des Ganzen aber wandelt sich[4]):

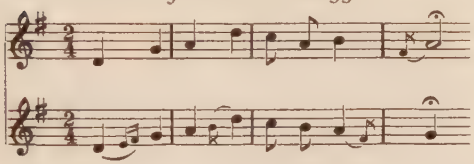
[1]) Siehe auch E.-B. Nr. 558 u. Pinck III, 213. — [2]) Zum Beispiel 'Seltene Blume Männertreu', A 90125 u. 102903. — [3]) Pinck II, Nr. 30; Drüner S. 34*. Die erste Zeile ist durch eine andere ersetzt, die an die Eingangswendung der Weise zum 'Vierten Gebot' anklingt (Pinck III, 328, Pl. LA 1387). Infolge dieser Unterschiede: der Verlagerung und der Kontamination sowie einiger weiterer Varianten wird der Zusammenhang der beiden Fassungen unauffällig. — [4]) Siehe auch E.-B. Nr. 203e, f, und Deutsche Musikkultur IV, 185.

'Ulinger' A 24459.

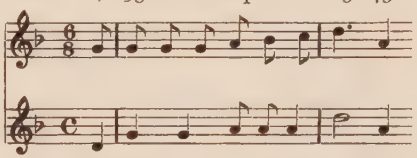
Amft Nr. 17.

5. Die Stimme bewegt sich von einem zu einem anderen Ton, der weiter als eine Sekunde abliegt, entweder in einem Sprung oder mehreren Schritten oder gleitend; die drei Bewegungsarten und dazu als vierte die Tonwiederholung können sich vielfältig miteinander verbinden. Das Umsingen ergreift eine statt einer anderen dieser Möglichkeiten und vergrößert und verkleinert dementsprechend Intervalle. Man verschleift und überbrückt oder weitet andererseits Schritte zu Sprüngen und kleinere zu größeren Sprüngen. Der Gründe dafür sind viele: 'Scheu vor großen Intervallen' und Bequemlichkeit, Unsicherheit im Treffen und Unfestigkeit der Ton- und Intervallvorstellungen (die Stimme tastet vor und schiebt sich in den Zielton hinein, anstatt zu springen), Neigung zu größeren Abständen entsprechend dem größeren Volumen tieferer Töne, ethnische[1]) und zeitliche Stilunterschiede, das verschiedene Raumgefühl lothringischer und älplerischer Melodik, der Unterschied fünf- und siebenstufiger Melodiebildung u. a.

Das Rahmenintervall des Motives bleibt bei diesen Änderungen der Abstände fest oder wird gleichfalls geändert. Im ersteren Fall wird ein Sprung durch Schritte oder ein Hinübergleiten[2]) ausgefüllt, und umgekehrt wird ein Über'gang' oder Hinübergleiten durch einen 'Sprung' ersetzt[3]):

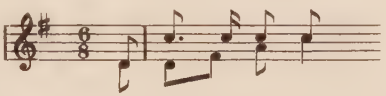
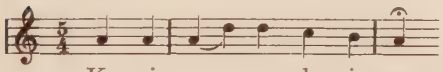
Bartoš-Janáček Nr. 330.

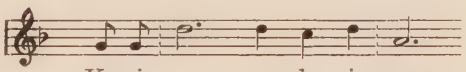


Pinck I, 195 u. Mittelpolen A 158452.



Auch größere und kleinere Sprünge treten für einander ein:

obere Stimme: A 85640,
untere Stimme: Grolimund, Aargau, Nr. 36.

Pinck II, 402.

Pinck II, Nr. 9.



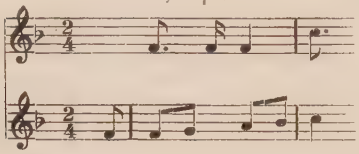
In beiden Beispielen wird der Sprung durch die metrische Verlagerung kräftiger bzw. schwächer. Der Sprung vom guten zum schlechten Taktteil im zweiten Beispiel ist milder als der Sprung vom Auftakt her. Das zweite Beispiel zeigt ferner den Unter-

[1]) Die germanische Singart des gregor. Gesanges 'bevorzugt die springende vor der schrittmäßigen Bewegung'; siehe P. Wagner, Greg. Mel. II, 443ff., J. Handschin, Schweizer JbfMw. V, 5 u. a. — [2]) Über Gleiten und Verschleifen siehe die Schriften von Lach und Bartók, Schünemann S. 51ff., 126 u. a. — [3]) Andere Beispiele: E.-B. Nr. 992, 977 u. 840, 125, 77d gegen 43f II (2. Zeile); Schünemann S. 51ff., 124ff.

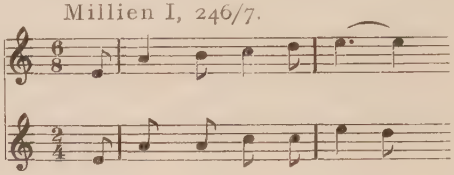
schied zwischen einem geraden Über'gang' und einem sprunghaften Erreichen des Zieltones auf einem Umweg. Diese Bewegungsart ist besonders in akkordischer Melodik verbreitet[1]).

In sprunghaften Fassungen werden Töne gewöhnlich länger ausgehalten als in ihren schrittmäßigen Varianten oder wiederholt. Das eine Mal verweilt man auf einer Stufe und springt dann zur nächsten, das andere Mal schreitet man stetig fort. Durch einen Sprung mit Aufenthalt auf dem Ausgangs- oder Zielton und durch stetiges Fortschreiten in Sekundintervallen legt die Stimme in der gleichen Zeit dieselbe Entfernung zurück:

DVldr II, 148.



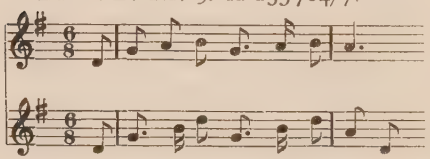
Millien I, 246/7.



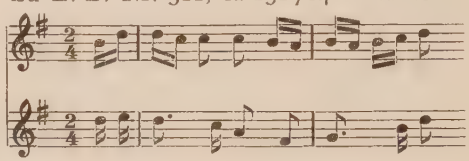
Eine zweite Art der Änderung innerhalb eines unveränderten Rahmenintervalles ist die Umlagerung von Schritten und Sprüngen. Es bewegen sich z. B. zwei Fassungen von *c'* nach *g* in einer Terz + einer Sekunde, aber in anderer Reihenfolge dieser beiden Intervalle: $\frac{3}{4}$ *g h c' a | g – g h c' h | g*[2]). Auf vier verschiedene Arten gelangen vier siebenbürgische Varianten einer Weise von *a* nach *d*: *a fis d, a g d, a d d* und *a g fis e d*[3]).

Der Spielraum für das Umsingen der Intervalle erweitert sich um ein Vielfaches, wenn auch das Rahmenintervall und damit der Tonumfang des Motivs verändert wird[4]). Ohne Sprünge durch Tonwiederholungen ausgleichen zu müssen, schwingt sich die eine Melodie in Sprüngen auf- und abwärts durch einen größeren Raum, während die andere ruhiger, sachter oder matter sich schrittweise in einem engeren Bezirke bewegt[5]):

Zu E.-B. Nr. 9. A 135704/7.



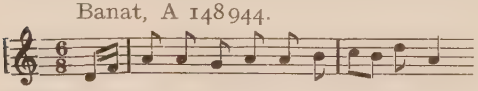
Zu E.-B. Nr. 311, A 131784 — E 2611.



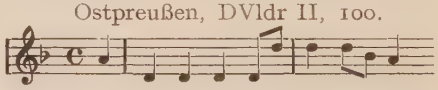
6. Je nachdem sich in einer Tonfolge Sprünge, Schritte und Wiederholungen verteilen, erscheint sie mehr oder weniger steil und eckig. Sie wirkt um so 'steiler', je schneller sich die Stimme von einer Stufe zu einer hoch darübergelegenen anderen Stufe aufschwingt; maßgeblich ist also das Verhältnis von räumlicher Höhe und zeitlicher Länge.

So bildet z. B. in einer altdeutschen 'Ulinger'-Weise, die sich in Ostpreußen, Kremnitz, Siebenbürgen und dem Banat erhalten hat, die Eingangszeile einen Bogen vom Grundton bis zur Septime oder Oktave. Der Gipfelton wird zumeist erst nach kurzem Verweilen in der Region der Quinte erreicht; in den ostpreußischen Fassungen aber schnellt die Stimme nach mehrmaliger Wiederholung des Grundtones in einem jähem Oktavschwung empor:

Banat, A 148944.



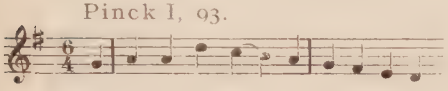
Ostpreußen, DVldr II, 100.



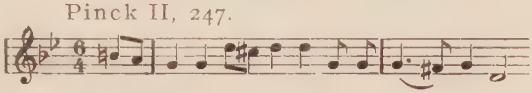
[1]) Vgl. z. B. E.-B. Nr. 110 cII u. 140d. — [2]) Kolberg, Piésni, Nr. 35b u. c. — [3]) Brandsch I, 177 (II), 176, 178 (I und III). — [4]) S. auch oben S. 133f. — [5]) Siehe auch E.-B. Nr. 48a und b, 686a, und Pinck III, 207; JbfVf. I, 39.

Daß eine Weise als eckig und spröde oder als rund und glatt erscheint, beruht außer auf rhythmischen und harmonischen Faktoren auf der Verteilung der Intervalle. Eckig wirkt zumal eine Linie, die einen Sprung nicht durch eine Schreitbewegung in umgekehrter Richtung ausgleicht, sondern auf der erreichten Ebene beharrt oder noch über sie hinausstrebt. Während eine Fassung stetig und allmählich z. B. von der Ebene der Quint zur Ebene des Grundtones übergeht, wechselt die andere unvermittelt die Höhenlage[1]):

Pinck I, 93.

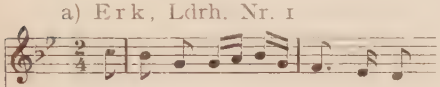


Pinck II, 247.

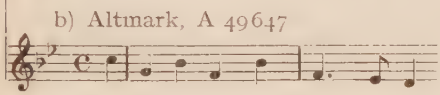


Eckig erscheint ferner zumal eine Folge von Sprüngen entgegengesetzter Richtung. Während die Biegungen einer Fassung rund, sanft geschwungen, wellenförmig wirken, ist die andere einer mehrfach gebrochenen oder Zickzacklinie zu vergleichen[2]):

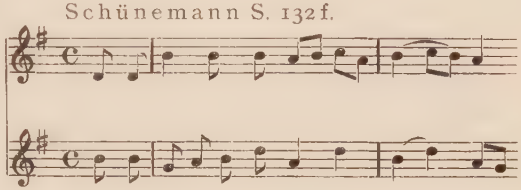
a) Erk, Ldrh. Nr. 1



b) Altmark, A 49647



Schünemann S. 132f.



II. Tonale Änderungen.

Unser Volksgesang bewegt sich im allgemeinen auf festen Tonstufen, er hält sich an 'Tonarten' und ein Tonsystem; akustische Abweichungen überschreiten gewöhnlich nicht die Grenzen einer normalen Schwankungsbreite. Demgegenüber ist in frühen Entwicklungsstadien und außerhalb der abendländischen Musikkultur der Volksgesang, besonders das Singen des einzelnen, das nicht von Instrumenten geleitet wird, unbestimmt, sei es im Ganzen oder nur an einigen Stellen des Tonraumes.

Festigung unbestimmter Stellen und ihr Gegenteil sind Hauptarten des tonalen Umsingens. Leider ist die Quellenlage für ihre Untersuchung noch ungünstig. Die Aufzeichner haben von den frühesten Anfängen bis zur Gegenwart Volksweisen gewöhnlich in der Tonschrift notiert, die dem System entspricht und irrationale Abweichungen nicht berücksichtigt[3]). Und Schallaufnahmen von Volksliedvarianten liegen aus den fraglichen Gebieten nur in geringer Zahl vor oder sind uns zur Zeit nicht zugänglich. Dagegen zeigt die tägliche Erfahrung, wie Kinder und Unmusikalische in bekannten Melodien die Tonhöhen schwankend und unbestimmt singen (siehe Schünemann, Musikerziehung I, 50ff. u. a.).

[1]) Siehe auch E.-B. Nr. 1958, 1. Zeile. — [2]) Über das Umsingen eckiger Stellen zu größerer Weichheit und Schmiegsamkeit bei den Deutschen in Rußland siehe Schünemann S. 54; über die Abrundung kantiger Linien durch Zwischentöne im Gregor. Gesang siehe P. Wagner III, 484. Siehe auch Danckert, D. europ. Volkslied, S. 91f. u. ö. — [3]) Siehe JbfVf. VI, 67f, Deutsche Musikkultur III, 430, Anm. 2.

An einer tonal geregelten Melodie unterscheiden wir ihre tonale Ordnung, den tonalen Verlauf, d. h. die Abfolge der Stufen im Nacheinander, und die harmonischen Zusammenhänge.

A. Änderungen der tonalen Ordnung.

Bei der Darstellung des Umsingens in eine andere Tonart wäre es das Nächstliegende, von den üblichen Begriffen Pentatonik, Kirchentonarten und Dur-Moll auszugehen. Für eine Systematik haben diese Begriffe aber Nachteile: sie erschöpfen bei weitem nicht die Mannigfaltigkeit der im Volksgesang vorkommenden Tonarten und bilden keinen Ordnungszusammenhang. Eine ursprünglichere Besinnung auf das Wesen der Sache und die in ihr liegenden Möglichkeiten ist darum erforderlich. Statt bei den gewohnten Schemata stehenzubleiben, müssen wir versuchen, wenigstens im Ansatz die Aussicht auf die ganze Vielfalt der tonalen Ordnungen freizulegen.

Tonarten sind Arten tonaler Ordnung[1]). Nach der Stufe ihrer Allgemeinheit unterscheiden sich Arten und Unterarten. Melodien, die zur selben Art gehören, können in Besonderheiten der tonalen Ordnung voneinander abweichen. In solchen Fällen genügt es nicht, sie in ein Schubfach zu ordnen, sondern es bedarf der Analyse und Feststellung ihrer Eigenart; diese läßt sich durch eine 'Strukturformel' darstellen.

Zum vollen Wesen einer Tonart gehören folgende Züge:

a) Der Tonumfang, die Zahl der Töne, die Dichtigkeit oder Weite der Abstände und die vorkommenden Stufen und Intervalle. Fast für alle Möglichkeiten gibt es geschichtliche Belege: Melodien im Umfang einer Sekunde, Terz, Quart usf., Melodien mit der Tonzahl 2, 3, 4 usf. überhaupt und mit fünf, sechs, sieben Stufen innerhalb der Oktave, halbtonlose Gebilde mit einem dreitönigen Kern u. a.

b) Gewichtsverteilung, Funktionszusammenhang, Richtung, Gliederung und Harmonie. Oder — von den Stufen aus gesehen — welche Töne an den verschiedenen Stellen des Tonraumes stehen, wie gewichtig sie sind, welche Funktionen sie haben und welche Harmonien sie miteinander bilden[2]). Die Stellen des Tonraumes sind: die mehr oder weniger stark ausgeprägte Ruhelage, welche die Funktionen eines Grundtones und Zieltones haben kann, von dem die Bewegung ausgeht und zu dem sie zurückstrebt; die Mittellage der erhobenen Stimme (Ruf- oder Rezitationston, 'Dominante'); die große oder kleine Terz und Sext über der Ruhelage; die Neben- und Leittöne; die Septime und Oktave. Die Funktionen sind in den Stilen der Melodik verschieden stark ausgeprägt und verschieden geartet; im Lauf der Entwicklung haben sie sich gegeneinander differenziert, in frühen Entwicklungsstadien sind sie zum Teil noch ungeschieden. Jede Stelle ist entweder nur durch e i n e n Ton besetzt, oder nebeneinander treten in ein und derselben Melodie der Unterhalb- und der Unterganzton auf, die kleine und die große Sext usf.

Diese Wesenszüge einer jeden Tonart können sich zu sehr verschiedenen tonalen Ordnungen miteinander verbinden. Jede der unter b) genannten Möglichkeiten findet sich in verschiedenen Größenverhältnissen. Den voll siebenstufigen Modi des diatonischen Systems entsprechen verwandte sechs-, fünf- und vierstufige Formen, dem phrygischen oder Mi-Modus z. B.

[1]) Im Unterschied zu 'Melodiearten', die auch Formeln und Linienwendungen umfassen (siehe Deutsche Musikkultur III, 433f.). — [2]) Über die harmonische Seite der tonalen Ordnung siehe unten S. 154ff.

die Formen *c' a g e d* (5 Stufen in der Oktave), *a g f e d* (5 Stufen Gesamtumfang) u. a. Desgleichen besteht der Unterschied zwischen kleiner und großer Terz, der zum Gegensatz von Moll und Dur gehört, auch in drei- bis sechsstufigen Melodien; ein und derselbe polare Gegensatz liegt den ausgebildeten 'Tongeschlechtern' Dur und Moll, ihren Vorformen und anderen Tonarten zugrunde.

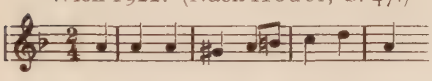
Die systematische Einteilung der Tonarten kann von verschiedenen Wesenszügen ausgehen. Stellt man sie unter verschiedenen Hinsichten zusammen, z. B. alle Tonarten mit fünf Stufen in der Oktave oder alle mit dem Unterganzton und der kleinen Terz als zweitem Hauptton, so zeigen sich neben den gewöhnlich beachteten Beziehungen und Verwandtschaften verschiedene andere. Eine Systematik, welche die Wesenszüge, die zu einer jeden Tonart gehören, und die Mannigfaltigkeit ihrer möglichen Verbindungen herausstellt, führt zu einer besseren Einsicht in die Verwandtschaftsverhältnisse der Tonarten.

Aus dieser hier nur angedeuteten Systematik werden sich auch die Arten des tonalen Umsingens verstehen lassen. Wir ordnen sie nach dem Leitfaden der genannten Wesenszüge.

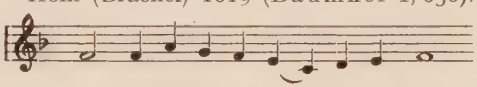
a) Erweiterung des Tonumfanges muß namentlich in der Frühzeit eine Seite der Entwicklung gewesen sein. So scheinen sich z. B. Weisen, denen die Urformel *d' e' d' h* zugrunde liegt, abwärts und aufwärts zum *g* und *g'* erweitert zu haben[1]). Die Motive dehnen sich, die Stimme holt weiter aus, setzt tiefer an und schwingt höher empor[2]).

Die Entwicklung zur Siebenstufigkeit vollzog sich offenbar auf zwei Wegen: als Wachstum zu größerem Umfang und als Ausfüllung von Intervallen. Terzabstände einiger Stufen in altdeutschen Weisen, wie 'Christ ist erstanden' oder 'Nu bitten wir den heil'gen Geist', werden in jüngeren Varianten oft ausgefüllt[3]):

Wien 1922. (Nach Heuel, S. 47.)

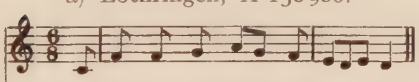


Köln (Brachel) 1619 (Bäumker I, 636).

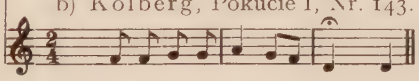


Ohne daß sich die Priorität stets bestimmen ließe, finden wir ein und dieselbe Weise bei verschiedenen Völkern hier in 'pentatonischer' Form oder mit 'Pentatonismen', dort mit Ausfüllung der Intervalle, hier mit dem Terzabstand *d fis* unter dem Grundton, dort mit dem Abstand *e g*, also ohne Leitton:

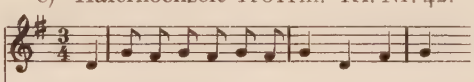
a) Lothringen, A 158986.



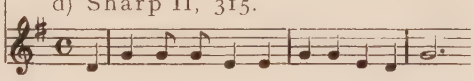
b) Kolberg, Pokucie I, Nr. 143.



c) 'Käferhochzeit' Hoffm.-Ri. Nr. 42.

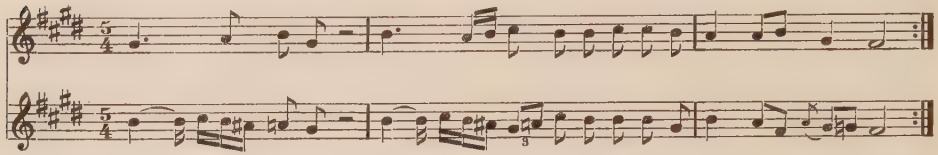


d) Sharp II, 315.

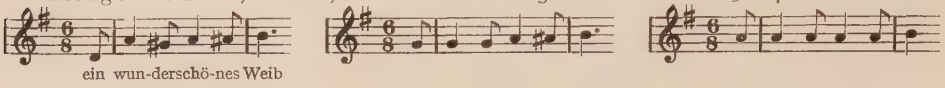


[1]) Siehe Dt. V. u. Osten, S. 75, 80f.; DVldr III, 98ff. — [2]) Siehe auch oben S. 133f.; DVldr II, 219 und 250f. — [3]) Siehe auch Drüner S. 62ff. und 18*f.

Der Gegensatz zwischen Diatonik und Chromatik spielt besonders im Verhältnis des abendländischen Volksliedes zum Orient und zu neueren Kunstliedern eine Rolle. In Südosteuropa erscheinen nebeneinander diatonische und chromatische Fassungen derselben Weisen:

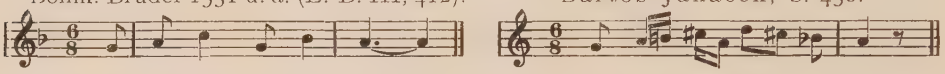
Kuhač I, Nr. 123f.

Chromatismen in Kunstliedern werden im Volksmund meist getilgt[1]; im deutschen Volkslied sind sie selten:

Heeger-Wüst I, Nr. 28, I. Amft Nr. 30. A 90042.



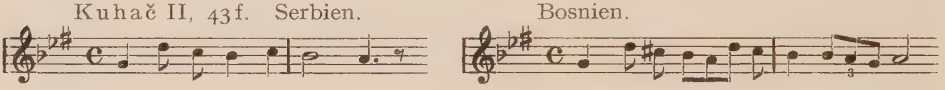
Das Vorkommen anderer Stufen und Intervalle als der des diatonischen Systems unterscheidet mitunter ost- oder süd- von mitteleuropäischen Fassungen[2]:

Böhm. Brüder 1531 u. a. (E.-B. III, 412). Bartoš-Janáček, S. 438.



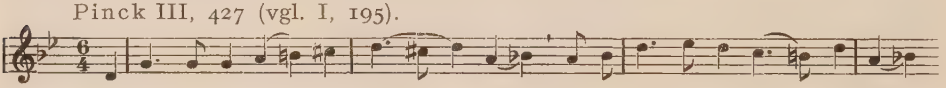
Der Gegensatz spielt auch innerhalb der Süd- und Ostvölker eine Rolle, z. B.:

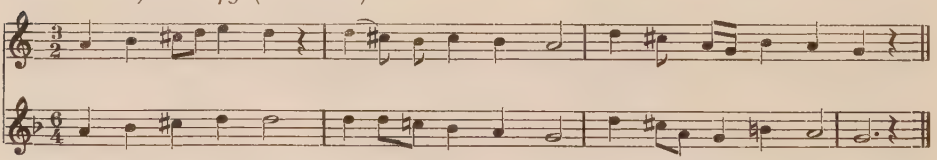
Kuhač II, 43f. Serbien. Bosnien.



b) An den einzelnen Stufen prägt das Umsingen entweder Gewicht und Funktion stärker aus, es schwächt sie ab oder verlagert sie auf einen anderen Ton oder ersetzt eine Stufe durch eine andere, z. B. die große durch die kleine Terz. Oft tritt aber eine Stufe für eine andere nicht im ganzen Verlauf ein, sondern beide kommen nebeneinander vor; die Melodie wechselt z. B. zwischen kleiner und großer Terz, reiner und übermäßiger Quarte:

Pinck III, 427 (vgl. I, 195).



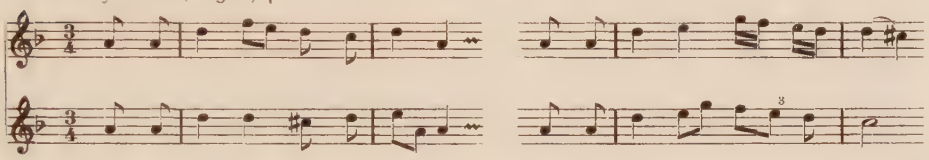
Sušil[3] Nr. 675 (Nachsatz).

[1]) Siehe Mersmann, Grundl., S. 64ff.; Böhm, Mainfranken, S. 104ff., 163f. Über Gleitgesang siehe oben S. 139. — [2]) Vgl. auch DVldr II, 239, und Deutsche Musikkultur IV, 25. — [3]) Siehe auch Sušil[3], S. 15, II und IV; Kolessa, Lemkengebiet, S. 207f. (Deutsche Musikkultur IV, 25).

1. Die Erhöhung und Erniedrigung der Nebenstufen, welche die Haupttöne umgeben, ist aus der Theorie und Praxis der 'musica ficta' bekannt. Als Erscheinung des Umsingens findet sie sich besonders im älteren Volkslied und bei Wandlungen älterer Weisen zu neuerem Stil. An die Stelle des Ganztones unter der Tonika tritt der Leitton ein und umgekehrt. So singt z. B. der Lothringer Johann Keib am Schluß einer Melodie zum 'Vorwirt' in der ersten Strophe *fis*, in der letzten *f* (siehe Drüner, S. 8*f.)[1]).

Desgleichen wird die Stufe unter dem Rezitationston oder der Dominant 'wechseldominantisch' erhöht. Ist das Intervall über diesem Ton eine kleine Sekunde, so kann sich eine 'chromatische' Bewegung ergeben (siehe unten S. 191 und Duyse I, 717 gegen 713).

Der wichtigste Grund der Erhöhung ist die 'lineare' Strebigkeit. Die Stimme strebt in das Ziel, sie drängt den vorangehenden Ton näher heran und 'erhebt' ihn zum Leitton. Daneben sind stilistische Unterschiede maßgebend sowie harmonische Rücksichten (z. B. die Vermeidung des Tritonus *f—h* in einer *g*-mixolydischen Weise).

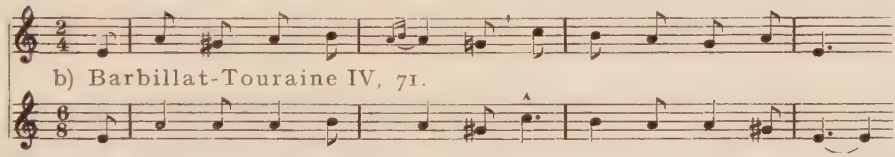
Die Erhöhung oder Erniedrigung tritt entweder nur an einigen Stellen ein oder im ganzen Verlauf der Melodie. Im ersten Fall wechseln z. B. der Unterganzton *c* und der Leitton *cis* miteinander ab. Während der eine Sänger folgender niederländischen Weise zuerst *c*, dann *cis* singt, macht es der andere umgekehrt[2]):

Duyse III, 2580/4.

Auch beim Umsingen 'kirchentonartlicher' Weisen nach Dur oder Moll können diese Stufen abwechseln[3]); in der Molltonart ist ja die Verschiedenheit der 6. und 7. Stufe im Auf- und Abstieg normal.

Erfolgt die Erhöhung oder Erniedrigung im ganzen Verlauf, so bedeutet das einen Wandel der Tonart, zumal wenn andere tonale Änderungen dazukommen. So sind mixolydische Weisen, wie 'Veni creator spiritus' und 'Ich will dich lieben, meine Stärke', nach *G*-dur gewendet worden[4]). In Skandinavien, aber auch in Frankreich und anderen Ländern, werden Melodien alter Tonalität gern in Molltypen umgesungen, die sich durch Wendungen wie das Abspringen vom Leitton in die Quint von der uns gewohnten Mollmelodik unterscheiden:

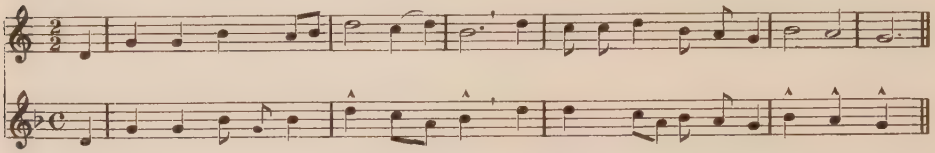
a) Millien II, 213.

b) Barbillat-Touraine IV, 71.

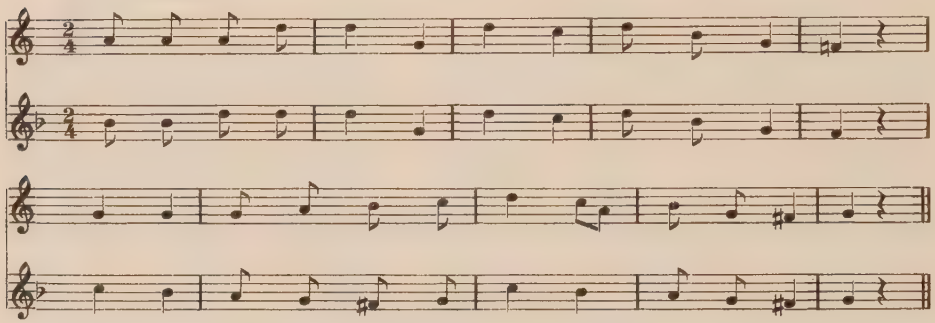


[1]) Das *f* entspricht wohl der Feierlichkeit des Textschlusses, und der Wechsel beider Stufen erscheint damit sinnvoll begründet. — [2]) Andere Beispiele für Wechsel des Unterganz- und des Leittones innerhalb einer Melodie im Unterschied zu anderen Fassungen sind DVldr II, 100f; Pinck II, Nr. 77 und Pl.La 1376; Andersson Nr. 2, 61, 62, 63. u. ö.; Janáček-Váša I, 320f.; Bystroń Nr. 147E. — [3]) Siehe z. B. die Weise 'Christ ist erstanden' in der Fassung Beck-Vellhorn Nr. 13 (vgl. Deutsche Musikkultur IV, 187). — [4]) Siehe Heuel S. 13, 34, 50, 53f.

2. Der Wandel zwischen großer und kleiner Terz ist das Hauptmoment im Umsingen zwischen Moll und dem gleichnamigen Dur, einem Gegenstück zum Minore und Majore der Kunstmusik. Der Gegensatz gilt aber auch für Tonarten, die nicht als Dur oder Moll im engeren Sinne anzusprechen sind. Der polare Gegensatz, der den beiden Tongeschlechtern zugrunde liegt, ist eben älter und umfassender als diese.

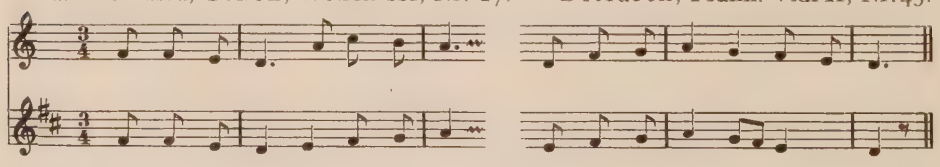
So erscheint z. B. in der Gottschee eine Weise zum Lied vom heiligen Kreuz in folgenden Fassungen[1]):

Derselbe Gegensatz scheidet zwei Varianten des mährischen geistlichen Liedes 'Panenka Maria':

Sušil[3] S. 30.



In einer dorischen und einer mixolydischen Fassung gleicher Lage ist die Weise zum 'geistlichen Weingarten' überliefert (Bäumker I, 611f., E.-B. Nr. 2028f.). Vom Hildebrandston[2]) unterscheidet sich die Melodie zum 'Grafen von Rom', nach *D* transponiert, in der ersten und letzten Langzeile durch das 'Tongeschlecht'; die Terzschichtungen *d f a c* und *d fis a cis* entsprechen hier einander ähnlich wie sonst der Moll- und der Durdreiklang. In der Hauptweise zum 'Bauerntöchterlein' stehen hypodorische Fassungen mit dem Grundton *g* und dem Umfang *d—b* einigen 'Dur'fassungen[3]) gegenüber). Vielfach werden authentische dorische Weisen ins gleichnamige Dur gewendet:

Marksteinlied, Pinck, Weisen III, Nr. 27. Ditfurth, Fränk. VldrII, Nr. 43.

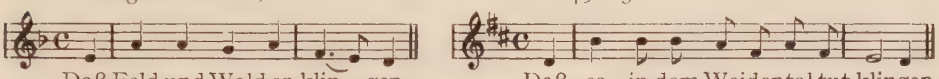


[1]) Vgl. auch Gottschee A 109 475/6; JbfVf. VI, 189, E.-B. Nr. 1200; BrandschI, 3ff., 40. — [2]) DVldr I, 1 und 134. — [3]) Siehe DVldr II, 256, 266ff.

Die weite Verbreitung des Umsingens zwischen 'Moll' und 'Dur' über Zeiten[1]) und Völker mag folgende Zusammenstellung zeigen. Unter den deutschen Mollweisen gibt es wohl nur wenige, zu denen sich nicht mindestens eine Durvariante findet. Neidhart (Haas, Aufführungspraxis, S. 380); Forster und Rhaw (E.-B. Nr. 450); Millien I, 177; Forster und Stalpaert (Böhme, Altdt. Ldb., Nr. 438 und Duyse I, Nr. 69); Bäumker II, Nr. 319f.; II, Nr. 411, E.-B. Nr. 2022: Zahn Nr. 1304, 1308; Emmenthaler Kühreihen (E.-B. Nr. 1471f.); 'Oostlandlied' (Duyse I, 713—717); 'Der betrügerische Freier' (DVldr II, 132f.); 'Ulinger' (siehe Dt. V. u. Osten, S. 58f.); die Beispiele ebenda S. 39ff. und 91; 'Nachtfahrt' (Kretzschm.-Zucc. I, Nr. 165; Erk, Vldr I/1, Nr. 57); 'Elslein' und 'Frau von Weißenburg', DVldr I, 197 und 313; E.-B. Nr. 186a, I und II; Coussemaker Nr. 54 und 53 (E.-B. Nr. 85a und 409c); E.-B. Nr. 2059f.; DgF XI Nr. 31a und b; Geijer-Afzelius[2] III, Nr. 1; Landstad Nr. 38; I. Krohn, Suomen Kansan Sävelmiä, Nr. 1d und e); Brandsch JbfVf. II, 102 (b und c); Millien I, 127, 169 und 171, II, 24f.; Tiersot, Types, S. 7ff.; Lambert, Languedoc II, 18, 21; Barbillat-Touraine II, 17; Sušil[3] Nr. 46, 184, 269, 838, 1252; Bartoš-Janáček Nr. 45, 67, 1323, 1366; Slov. Spevy Nr. 125, 574.

Entsprechend dem gegensätzlichen Wesen von Dur und Moll bringt die Wandlung des Tonbestandes gewöhnlich Änderungen der Bewegungsart, der Linie und des Spannungsverlaufes mit sich, z. B.:

'Ulinger' Vldr II, 101. A 149863.



Die Terz neigt in Moll mehr abwärts, in Dur mehr aufwärts. Die kleine Sext in Moll liegt nur einen halben Ton über der Quint und wird bequemer als die Dursext in pralltrillerartigen Widerschlagbewegungen berührt.[2]) Die Septime in Moll kann eher die Rolle eines Gipfeltones übernehmen als die in Dur; hier tritt an solchen Stellen die Sext oder die Oktav ein[3]). Infolge der verschiedenen Lagerung der Halbtöne ergeben sich andere harmonische Beziehungen. Statt des reinen Dreiklanges auf der 7. Stufe in Moll und dem Äolischen muß in Dur entweder der verminderte Dreiklang eintreten, oder die Stelle wird geändert:

Sušil[3] Nr. 838.

In der Sexte unterscheiden sich dorische Melodien von ihren Mollvarianten. Die Erhöhung der Sexte kann aber entsprechend der aufsteigenden Molltonleiter auch in einer Mollweise erfolgen (z. B. Brandsch II/1, S. 34—22, 3. Zeile).

Wie auch hier harmonische Zusammenhänge hineinspielen, zeigen z. B. Varianten des Odilienliedes. Die Fassungen Drüner, Tafel 25, I, Nr. 1, 2, 9 haben die kleine Sext *b* und beschließen die Mittelzeile mit der Terz *f*, während die Varianten mit der großen Sext an dieser Stelle meist in den Grundton kadenzieren.

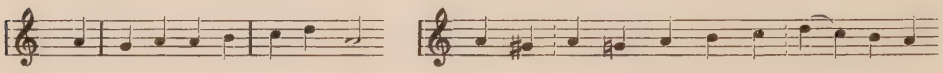
3. Die Quinte hat sich als Dominant erst ziemlich spät allgemein durchgesetzt; im frühen und fremden Volkslied spielen die Terz und die Quart eine große Rolle als Haupttöne der erhobenen Stimme, so im Phrygischen, Mixolydischen und den plagalen Tonarten. Durch stärkere Betonung der

[1]) In älteren Stilen allerdings ist verbreiteter und näherliegend als das Umsingen zur gleichnamigen Tonart mit kleiner bzw. großer Terz die Umzentrierung in die Parallele (siehe unten S. 150). — [2]) Siehe z. B. Kretzschm.-Zucc. I, Nr. 165 gegen Erk, Vldr I/1, Nr. 57. — [3]) Vgl. z. B. E.-B. Nr. 450; Tiersot, Types, S. 10; Bartoš-Janáček Nr. 1323a und b.

Quart heben sich z. B. Laufenbergs 'Ich wölt, daz ich doheime wer' von den anderen Fassungen derselben Grundmelodie ab (DVldr II, 250f.), eine Gottscheer Variante der 'Todesbraut' von ihrer die Terz betonenden griechischen Parallele (DVldr II, 239), die tetrachordalen Fassungen eines Dreikönigsliedes von anderen (s. u. S. 148).

Oft erscheint die Quart anstatt der Quint als Hauptton in osteuropäischen Fassungen altdeutscher Weisen und Typen, z. B. bei Bartók Nr. 75 oder Kolessa, galiz. Lemkengebiet, S. 207f. (siehe Deutsche Musikkultur IV, 25).

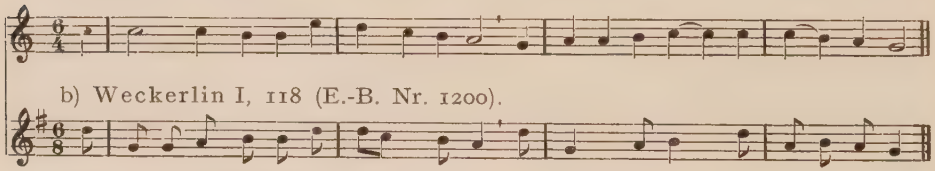
Die Verlagerung von der Quart in die Quint ist ein Hauptmerkmal von Wandlungen mixolydischer Weisen ins gleichnamige Dur, z. B. in den Fassungen des 'Tannhäuser' von 1500 und 1540 (DVldr. I, 145/7). In späterer Zeit konnte dabei die Quart im Sinne des Dominantseptimenakkords umgedeutet werden, so in der zweiten Zeile des 'Leimstängler' (E.-B. Nr. 994).

4. Wie die Quinte, so nimmt auch die Oktave im frühen und fremden Lied bei weitem nicht die herrschende Stellung ein, die uns geläufig ist. Die Septime tritt als Gipfelton stark hervor, und die Oktave scheint oft geradezu vermieden zu werden[1]). Für das Gegeneinander der beiden Stufen geben die Fassungen des Odilienliedes[2]) Beispiele, so die beiden folgenden:

Andere Beispiele bieten der 'Ulinger' (siehe oben S. 140), 'Graf und Nonne' (E.-B. Nr. 89a, ZfVk. 19, 195 u. a.), das 'Steinerne Brot' (E.-B. Nr. 209f und JbfVf. I, 99, Nr. 5) u. a. Wie einen mixolydischen Einschlag singen Wolgadeutsche die kleine Septime als emphatischen Spitzenton (vgl. Schünemann, S. 26, 69, 137 u. ö.).

5. Die Funktion der tonalen Ruhelage und des Schlusses bleibt beim Umsingen entweder auf der gleichen Stufe der Melodie bestehen, oder sie wird verlagert. Im ersteren Fall kann sie verstärkt oder geschwächt oder auch in ihrer Artung geändert werden. Entsprechend dem Fortschreiten der tonalen Zentralisierung und dem Wandel des musikalischen Raumdenkens in der Geschichte der abendländischen Melodik scheint sich in vielen urtümlichen Melodien der Ton, der ursprünglich bloß 'Finalis' war, zum herrschenden 'Grundton' und zum Mittelpunkt einer tonalen Gravitation gewandelt zu haben. Der Gegensatz zweier Fassungen eines Dreikönigsliedes bietet ein Beispiel für einen geschichtlichen Vorgang, der wohl viele Melodien betroffen hat:

a) Paderborn 1616 (E.-B. Nr. 1194).

b) Weckerlin I, 118 (E.-B. Nr. 1200).



Verlagerung des Schluß- oder Grundtones findet sich bemerkenswert oft sowohl in alter Zeit und im Übergang zur neueren als auch bis zur Gegen-

[1]) Vgl. Rosenberg, Untersuchungen über d. dt. Liedweise im 15. Jahrh. (1931), S. 38. — [2]) Vgl. Drüner, Tafel 25. Grundton ist d.

wart bei Völkern und Stämmen, bei denen außer dem Dur noch andere Tonarten verbreitet sind. Die Melodie wahrt zum Teil ihre ursprüngliche Lage, und der Verlauf der Tonfolge braucht sich im ganzen wenig zu ändern, aber die Funktion des Grundtones rückt auf eine andere Stufe, und damit erhalten auch die übrigen Stufen anderes Gewicht und andere Funktionen. Die Weise wird umzentriert; ihr tonales Gerüst wird umgebaut.

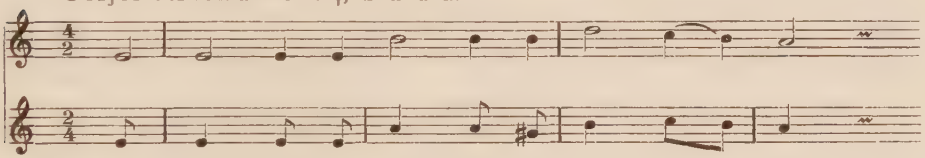
Die theoretisch möglichen Arten der Umzentrierung werden wohl um so häufiger tatsächlich vorkommen, je mehr Hauptstufen, Formeln und Kadenzen die betreffenden Tonarten gemeinsam haben. Von *e*-Phrygisch z. B. ist der Weg nach *a*-moll näher als nach *g*- oder *d*-moll. Wie Akkorde beim Modulieren umgedeutet werden und den Übergang zur anderen Tonart bilden, so auch Stufen und Kadenzen einer Melodie beim Umsingen. Dies kann um so leichter geschehen, je mehr sich eine Melodie in ihrem Verlauf anderen Tonarten annähert, so in jenen tonal reichen altdeutschen Weisen, deren unterschiedliche Kadenzen man gern nach den Kirchentonarten benennt (phrygische Schlüsse in dorischen Weisen u. dgl.).

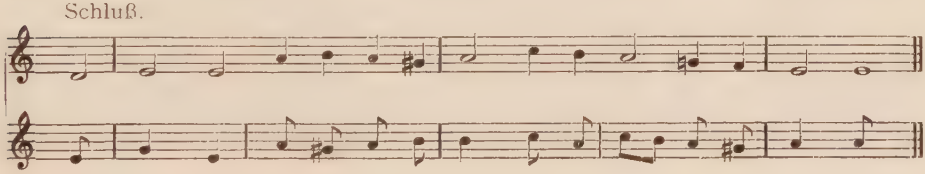
Wenn bei der Übernahme einer Weise in einen anderen Stil, z. B. beim Übergang in das Zeitalter der Alleinherrschaft des Dur, die bisherige Tonart der Weise nicht vertraut ist, einige prägnante Wendungen aber im Sinne einer geläufigen Tonart aufgefaßt werden können, dann bleiben diese prägnanten Wendungen zum Teil erhalten, und das übrige wird auf jene geläufige Tonart hin verändert. Oft scheint die Kadenz der ersten Singzeile auf die Veränderung der Tonart gewirkt zu haben. Zum Beispiel sind dorische Weisen mit der Eingangsformel *d a* c^1*h a g* nach *G*-dur umzentriert worden (s. u.).

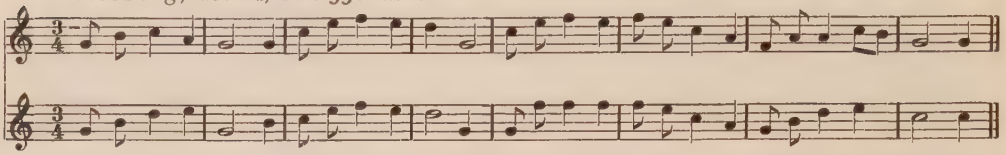
Am häufigsten geht die Funktion des Grundtones wohl auf einen zweiten Hauptton über. Phrygische Weisen mit dem Grundton *e*, deren zweiter Hauptton die Quarte ist, wandeln sich leicht nach *a*-moll oder *a*-äolisch, mixolydische Weisen auf *G* leicht nach *C*-dur. Umgekehrt singt man in Osteuropa Dur- und Mollweisen gern dahin um, daß die Quart unter dem bisherigen Grundton zur Finalis wird.

In folgender schwedischen Melodie wird die Wandlung auch dadurch nahegelegt, daß die erste Zeile der phrygischen Fassung auf *a* schließt. Charakteristisch ist das Zurücktreten des im Phrygischen gewichtigen Tones *c* in der zweiten Zeile.

Geijer-Afzelius[2] Nr. 4, b und a.

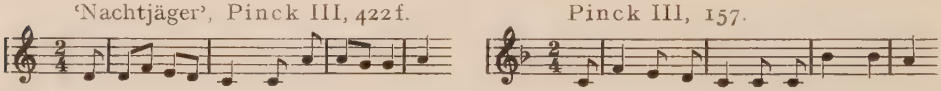


Schluß.

Von *e*-phrygisch nach *a*-moll gewendet wird Haßlers 'Mein G'müth ist mir verwirret'[1]), von *G*-mixolydisch nach *C*-dur in Siebenbürgen die Weise, die aus dem 16. Jahrhundert zum 'Herrn von Sain' überliefert ist[2]), ferner die alte Tannhäuserweise in einer neueren Fassung (DVldr I, 145 und 150), der Choral 'Alle Tage sing und sage' in Singarten von 1808 und 1928[3]). Folgende polnische Varianten zeigen die Umdeutung und Veränderung zu dominantischen Wendungen, die sich mit dem Wandel nach Dur verbindet:

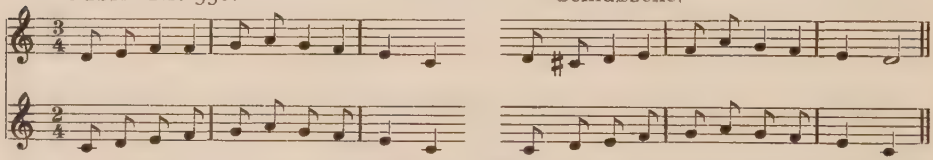
Kolberg, Pieśni, Nr. 35a u. b.

Sehr nahe liegt der Übergang in die Dur- oder Mollparallele. Ein Verhältnis der 'Parallelität' besteht nicht nur im ausgeprägten Dur-Mollsystem, sondern auch in alten Tonarten. Eine Weise mit der Tonleiter *c d (e) f g a* . . . kann sowohl in sich zwischen *d* und *f* als Grundton schwanken als auch von einer Fassung zur anderen entsprechend umgesungen werden[4]).

Beispiele sind[5]): 'Schloß in Österreich', DVldr I, 272 f.; das alte Weihnachtslied E.-B. Nr. 1918B—D und das Wallfahrtslied E.-B. Nr. 2074; das Jakobslied E.-B. Nr. 2091a, b; die historischen Lieder E.-B. Nr. 249 und 262 gegen die Fassung E.-B. Nr. 387; 'Unsere lieben Hühnerchen', E.-B. Nr. 1705; 'Maria die ging wandern', Beck-Vellhorn Nr. 9f.; 'Königskinder' und 'Graf und Nonne' (Deutsche Musikkultur IV, 184f.); 'Erzwungene Ehe' (DVldr II, 250f.); 'Der himmlische Ackersmann' (Pinck I, 155. — Haxthausen S. 32); Millien I, 49f., 94/6; II, 254f. u.a. Bereits der Anfang *d f* wird leicht in *c f* geändert:

'Nachtjäger', Pinck III, 422f. Pinck III, 157.



Eine 'Parallele' und Verlagerung auch im Sinn der Linie bedeutet es, wenn eine Melodie mit der Quartformel *g f e d* schließt und eine Variante eine Stufe tiefer mit *f e d c* (siehe unten S. 195). Dieselben Tonarten transponiert stehen sich in den Dreikönigsmelodien E.-B. Nr. 1194/9, II gegenüber. Einer Umzentrierung in ein ausgesprochenes *C*-dur näher steht folgender Fall:

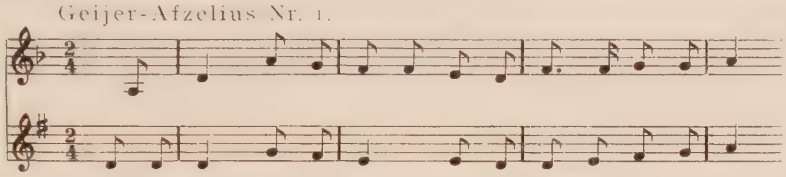
Sušil[3] Nr. 330. Schlußzeile.

Seltener scheint die Umzentrierung in die Tonart der Dominant zu sein[6]). *E*-phrygisch kann leicht in *C*-dur übergehen, wenn der Ton *c* stark betont wird. So verhält es sich mit den zwei Fassungen des 'Fräulein von Britannia' aus den Jahren 1547 und 1540 (E.-B. Nr. 251) und mit den Melodien eines geistlichen Rufes und der Ballade

[1]) Siehe Erich Burger, Deutsche Kirchenmelodien in Schweden, Dissertation München 1929. — [2]) Brandsch II/1, 106f. — [3]) Heuel S. 43f. — [4]) Vgl. auch Rosenberg a. a. O. S. 37. — [5]) Das Verhältnis zwischen dem Hildebrandston und dem 'Grafen zu Rom' ist wohl teils als Umzentrierung anzusehen (Dt. V. u. Osten, S. 27), teils als Veränderung des Tongeschlechtes (siehe oben S. 146). — [6]) Zum Beispiel Hoffm.-Ri. Nr. 91 und E.-B. Nr. 89c.

von der Nähterin (Deutsche Musikkultur IV, 27); dort steht das *c* am Anfang der phrygischen Fassung, im zweiten Beispiel ist es der Schlußton ihrer ersten Kadenz.

Terz- und Quartformeln wie *d e* | *d h* mit der Ruhelage *h* werden in späterer Entwicklung gern als schwebende Bewegung im Dominantraum einer Durtonart aufgefaßt und auf *g* als Grundton bezogen, so in Kinderliedern, denen jene Formel zugrunde liegt[1]), oder in der Ballade 'Jungfer Dörtchen' (DVldr III, 99).

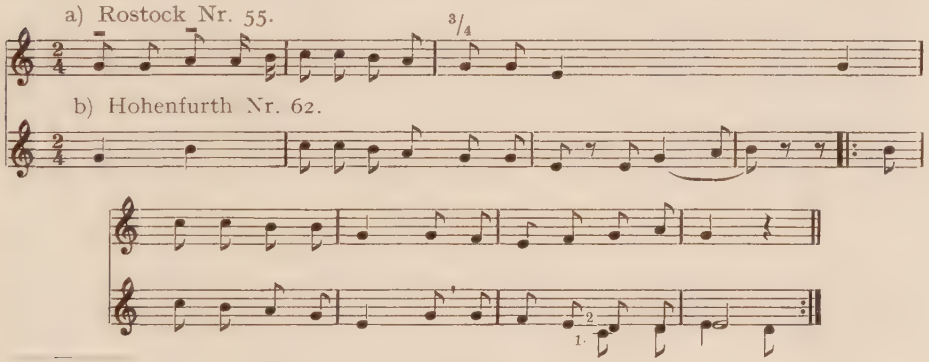
Über die große Sext und die Wendung *h a g* sind manche dorische Weisen nach *G*-dur umgebildet worden. Schöne Beispiele bieten dafür das 'Oostlandlied'[2]), der 'Zimmergesell'[3]), 'Edelmann und Schäfer'[4]), 'Jungknab auf Botschaft'[5]). Wie dabei das Gerüst *d f a* durch Erhöhung der Terz zum Dominantdreiklang von *G*-dur werden kann, zeigen folgende schwedische Aufzeichnungen:



Mehrfach findet sich auch die Verlagerung von *d*-dorisch nach *g*-moll, so im 'Oostlandlied' (Duyse I, 713), wo die Bewegung zwischen Quinte und Septime (S. 716) um eine Stufe abwärts sinkt: von *c a* nach *b g*. Auch die Verlagerung von *d*-dorisch nach *e*-moll kommt vor, so in den Nachsätzen von Fassungen zum 'Zimmergesell' und zu 'Edelmann und Schäfer'[6]). Die dem Phrygischen nahestehende Tonart des Morgenliedes 'Der Tag vertreibt die finstre Nacht' (E.-B. Nr. 1583, III) mit *e* als Grundton und *b* als Ton über der Quarte schließt in *d*-moll in einer Gottscheer Singart (siehe unten S. 191). Als Umzentrierung von *d*-äolisch nach *B*-dur deuten wir das Verhältnis der beiden mährischen Fassungen Sušil[3] Nr. 808.

Ziemlich selten scheint die Umzentrierung einer Durmelodie in eine andere zu sein, wie sie z. B. in den beiden Fassungen E.-B. Nr. 413a vorliegt, die in *F*-dur und *B*-dur stehen, oder in den Melodien E.-B. Nr. 203e und f, in denen die gemeinsamen Motive stark gegeneinander verlagert sind. Manchmal mag solche Variantenbildung auf unterschiedlicher tonaler Wandlung einer gemeinsamen Ausgangsform beruhen, die in einer alten Tonart stand.

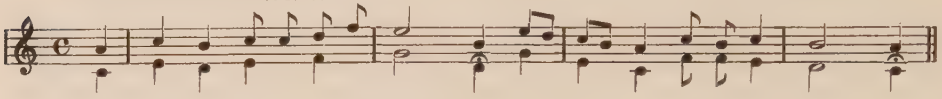
Labil ist der 'Grundton' in urtümlichen Melodien wie z. B. der Gottscheer Weise, die wir oben als Beispiel weitgehender Verlagerung angeführt haben. In Melodien mit dem Tonbestand *c' h a g e* (*d c*) mag wohl bald *g*, bald *e* oder *a* oder auch *c* Finalis gewesen sein, so z. B. in folgender Weise, die aus dem 15. Jahrhundert im Rostocker Ldb. und in der Hohenfurter Handschrift überliefert ist, dort als Kinderlied:



[1]) Zum Beispiel E.-B. Nr. 1818, 1830, 1870 i. U. zu 1840, 42, 43 u. a. — [2]) Duyse I, 716f.; Drüner S. 18*f. — [3]) Pinck, Goethe, S. 81—86; Drüner S. 18*f., Dt. V. u. Osten S. 55f. — [4]) Drüner S. 20*. — [5]) Dt. V. u. Osten S. 53f., Deutsche Musikkultur IV, 19. — [6]) Drüner S. 18*ff.

Nicht immer ist die Umstellung des Grundtones tiefgreifend und durchgängig. Manchmal erhält die Melodie nur einen anderen tonalen Rahmen, während alles übrige unverändert bleibt, z. B. in den Melodien E.-B. Nr. 2018D und 2074 oder E.-B. Nr. 1956: 'Ich lag in einer Nacht und schlief' und der Singart dieser Weise in den Oberuferer Weihnachtsspielen. Noch äußerlicher ist die Änderung in dem Liede Bäumker I, Nr. 294, I und II. Die zweite Fassung stimmt mit der ersten im ganzen Verlauf überein, nur beginnt sie statt mit *d* mit *g*, und an den Schluß ist eine formelhafte Phrase in *G*-dur angestückt.

6. Wenn nicht der Grundton allein, sondern alle Töne verlagert werden, und zwar um das gleiche Intervall, oder wenn sich eine Begleitstimme verselbständigt, kann im Unterschied zu den oben S. 137f. genannten Fällen dadurch auch die Tonart sich ändern. So scheinen die beiden folgenden Gottscheer Melodien zwei Stimmen im Sextabstand zu sein. Verselbständigt steht nun die eine in *C*-dur, die andere in *a*-moll:

Gottschee A 109475/476.

B. Änderungen des tonalen Verlaufes.

Tonaler Verlauf ist erstens die Abfolge der Stufen und Kadenzen und zweitens — wenn die Melodie ihre anfängliche Tonart nicht bewahrt — der Wechsel der Tonart.

1. Geringfügige Abweichungen in der Folge der Stufen und ihrer tonalen Funktionen finden sich in jeder veränderlichen Volksweise von Fassung zu Fassung. Im Auftakt treten füreinander ein z. B. *f | f — c | f — a | f* oder *f | c′ — c′ | c′* (Grundton jeweils *f*) oder *d e | f — a | f* (Grundton *d*)[1] usf., in Schlußfällen *fis | g — a | g* oder *a f e — a a e* u. dgl.[2]). Es werden Vorhalte, Vorwegnahmen, Wechseltöne hinzugefügt und weggelassen, und Intervalle werden durch andere ersetzt, die sich nicht nur in ihrer Weite, sondern auch in ihrer 'Farbe' und ihrem tonalen Charakter von ihnen unterscheiden, z. B. $\frac{2}{4}$ *b | a c′ es′ a | c′ b b* und $\frac{2}{4}$ *a | c′ c′ es′ c′ | f g a b*[3]).

Nebentöne sind im allgemeinen wandelbarer als das Gerüst der Kadenzen. Aber auch dieses ist Veränderungen unterworfen. Die Hoffnung, daß bei einer katalogischen Zusammenstellung der Melodien nach ihren Kadenzen die Fassungen ein und derselben Weise an einer Stelle sich vereinen würden, wäre verfehlt. Auch tonale Strukturtöne sind keine Invarianten. Die Fassungen einer Weise können in fast sämtlichen Kadenzen voneinander abweichen.

Transponiert man z. B. die Melodien E.-B. Nr. 2058—60 nach *g*, so lauten die Schlußtöne in der ersten *g a d′ g*, in der dritten *a h a g* und in 2060 *f d a g*[4]).

In der Schlußzeile ist die Veränderung der Kadenz unerheblich, wenn für den Grundton die Terz oder Oktave eintritt (siehe oben S. 137). Ersetzung des abschließenden Ganzschlusses durch einen offenhaltenden Halbschluß liegt im Strophenlied nahe;

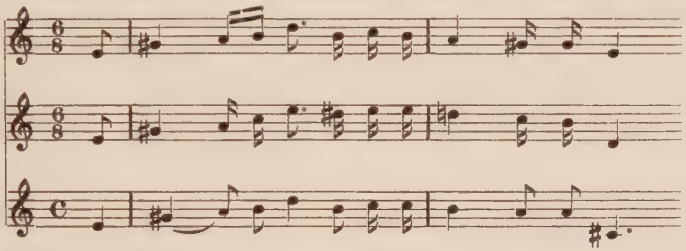
[1]) Zum Beispiel E.-B. Nr. 56, 1062, 1120; DVldr II, 250. — [2]) Zum Beispiel DVldr II, 267, E.-B. Nr. 1961. — [3]) Zu 'Ritter und Magd', Rußland, A 127315 und 81. — [4]) Vgl. auch Schünemann S. 120ff., DVldr II, 132 und Dt. V. u. Osten, S. 58f.

sie kann mit der Angleichung der letzten Zeile an eine frühere zusammenhängen. Beispiele sind E.-B. Nr. 98d, I; 1603, III; Jungbauer, Böhmerwald, Nr. 6c und andere Aufzeichnungen von 'Ritter und Magd'; Millien II, 59; III, 179 u. a.

Es kommt vor, daß zwei Fassungen in einer Zeile fast gänzlich miteinander übereinstimmen und nur in der Kadenz auseinandergehen, z. B. E.-B. Nr. 1951/2, 3. Zeile; E.-B. Nr. 67c, und Hagemann, Nordravensberg, Nr. 87; Millien I, 5; Bystroń Nr. 36A und B. In anderen Fällen wird mit der Kadenz die ganze Zeile tonal verändert, z. B. in dem Kinderreigen, der an den 'Ulinger' anknüpft; aus *g | a g f d | c e e* wird *g | a g e c | H d d*. Die Abweichung in der Linie ist hier gering: Verlagerung um nur einen Ton; die tonale Veränderung aber ist erheblich: Vertauschung der Tonika- und Dominantfunktionen.

Solche Gegensätze zwischen dem Ausmaß der Veränderung in linearer und tonaler Hinsicht bestehen fast durchweg. Tonal unerheblich ist der Wechsel einer Stufe innerhalb desselben Akkordes und mit gleichem oder nah verwandtem tonalen Sinn, z. B. in 'Jungfer Dörtchen' die drei dominantischen Schlußfälle *g | fis d — a g | fis fis a g | fis a h a*[1]). Demgegenüber bedeutet folgende Veränderung linear nur ein geringes Mehr oder Weniger an Sprungweite, tonal aber drei verschiedene Funktionen:

Landstad, Norske Folkeviser Nr. XVI, a, c und d.

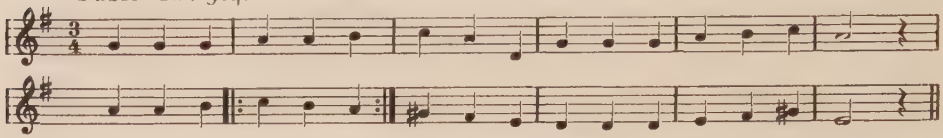


Im altdeutschen Lied ist die Kadenzbildung im allgemeinen reicher als im neueren. Bei Wandlungen alter Weisen in jüngere Formen wird sie demgemäß vereinfacht. In aufsteigender Entwicklung werden Kadenzen gegeneinander differenziert und als Frage und Antwort aufeinander bezogen[2]). Auch bei der Übernahme von Kunstliedern kommt die Herstellung solcher Beziehungen im Volksmund vor (siehe oben S. 131). Andererseits aber werden sie auch aufgegeben und die Kadenzen tonal eingeebnet. Ungewohnte Fortschreitungen ersetzt man durch die geläufigen Funktionen Tonika und Dominante[3]).

2. Die aus der Kunstmusik geläufigste Form des Tonartenwechsels, die Modulation, ist im nicht-organisierten Volksgesang bisher selten. Dementsprechend werden in Kunstliedern, die das Volk übernimmt, Modulationen wohl in den meisten Fällen beseitigt[4]). Dagegen ergeben sich im Volkslied oft andere Formen des Tonartenwechsels. Bei schweren alten Melodien geraten Volkssänger, und nicht nur die weniger musikalischen, mitunter aus der Bahn der ursprünglichen Tonart. Zum Beispiel singt einmal Papa Gerné die Schlußzeile von 'Edelmann und Schäfer' eine Stufe zu hoch und beendet so eine *d*-dorische Weise in *e*-moll[5]).

[1]) DVldr III, 104. — [2]) Siehe unten S. 182f. — [3]) Siehe unten S. 155f, A 90203 u. a. Vgl. auch Mersmann, Grundl., S. 52 u. 100. — [4]) Vgl. Mersmann, Grundl., S. 64ff., und Böhme, Vldr S. V. — [5]) A 135554, Var. Vgl. auch Pl.La 1378, 1401; Drüner S. 15*, und Pinck II, 79. 'Entgleist' ein Sänger in einer einfachen Durmelodie, sei es aus Unaufmerksamkeit oder Mangel an Musikalität, so ist dies im allgemeinen nicht mehr als 'Umsingen' anzusehen, sondern als simples Falschsingen. Vgl. Schünemann, Musikerziehung I, 54. Grenzfälle finden sich mehrfach bei Kamieński, Pieśni ludu pomorskiego, 1936. Siehe auch A 128560 ('Ritter u. Magd'), H. Grudde, Plattdeutsche Volksmärchen, S. 173 (vgl. E.-B. Nr. 119b) u. a.

Häufig sind solche Vorgänge im slawischen Volkslied. Eine mährische Melodie, die wohl mit der in Deutschland verbreiteten Weise 'Fahr mer net über mein Äckerle' (E.-B. Nr. 1005c) zusammenhängen könnte, lautet[1]):

Sušil[3] Nr. 384.

Wechsel der Tonart kommt auch dadurch zustande, daß ein Sänger am Anfang der ersten Strophe nicht sogleich in die Tonart hineinfindet[2]). Im Unterschied zu späteren Strophen und anderen Fassungen (z. B. Pinck II, 402) beginnt das 'Eleisonlied' in der Schallaufnahme Pl.LA 1390 statt mit der dorischen Eingangsformel *d | a c' h a | g* mit der Wendung *g | d' c' a b a | g*[3]).

Wesenhafter ist ein Tonartenwechsel, der darauf beruht, daß im Gegeneinander zweier Tonarten keine von beiden sich völlig durchsetzt oder daß das Umsingen in einem Zwischenstadium steckenbleibt. So ist z. B. eine Mollweise zu 'Graf und Nonne' in einer Aufzeichnung der 'Königskinder' aus Galizien nur in der ersten Hälfte in die Durparallele umgesungen; im Nachsatz bleibt das Moll erhalten[4]). Auch wo beim Umsingen nur der tonale Rahmen sich ändert, tritt ein Wechsel ein, z. B. in einer Fassung zu 'Graf und Nonne', in der die Eckzeilen als *G*-dur erscheinen, in den Mittelzeilen aber die mixolydische Tonart erhalten geblieben ist[5]).

Solche Melodien sind gewöhnlich nur Übergangsformen; im Laufe der Entwicklung werden sie tonal vereinheitlicht. Die obengenannte Weise z. B., die in einer Aufzeichnung der 'Königskinder' nur im Vordersatz in der Durparallele steht, wird in anderen Fassungen gänzlich dahin umgesungen. Besonders wichtig aber ist die tonale Vereinheitlichung und Zentralisierung von Melodien der Frühzeit, in denen eine Formel und ihre Transposition oder zwei verschiedene Formeln zusammentreten, ohne klar auf einen gemeinsamen Grundton bezogen zu werden. So besteht z. B. in der alten Fassung des oben S. 148 angeführten Dreikönigsliedes, deren zweite Zeile den archaischen Quartfall der ersten eine Stufe tiefer wiederholt, keine ausgesprochene Einheit der Tonart[6]). Die jüngere Fassung dagegen ist zentralisiert und vereinheitlicht.

C. Harmonische und akkordische Zusammenhänge.

'Harmonie' ist das konsonante Zusammenpassen von Tönen im Nachwie im Miteinander. Harmonische Beziehungen bestimmen bereits Melodien der Naturvölker, wiewohl nicht der primitivsten. Für das deutsche Lied sind sie grundlegend, auch schon in alter Zeit. Das Mehr oder Weniger an Harmonie besteht zunächst darin, in welchem Grad und Ausmaß die Abstände der Hauptstufen und die vorkommenden Sprünge Konsonanzen sind. Im deutschen Lied sind Quinten und Terzen als Abstände der Hauptstufen vorherrschend, und alle Sprünge sind Konsonanzen, ausgenommen die altdeutschen Septimen und die neueren Bestandteile von Septimen- und Nonenakkorden. Manche Änderungen der Tonart und des tonalen Verlaufes bedeuten zugleich ein stärkeres Hervor- oder Zurücktreten harmonischer Zusammenhänge, z. B. das Gegenspiel von Terz- und Quart-

[1]) Vgl. auch Sušil[3] S. 207; Haupt-Schmaler II, 64 u. a. — [2]) Vgl. Grudde S. 21 mit S. 137 und 159. — [3]) Siehe auch Drüner S. 10*. — [4]) Siehe Dt.V. u. Osten, S. 61, ferner ebenda, S. 58f., E.-B. Nr. 1901, II, 1252f. (vgl. 2042), Lothr. Ldh., Nr. 170; Drüner S. 20* u. a. — [5]) Pinck, Goethe S. 61, II; vgl. Duyse I, Nr. 111. — [6]) Die Einordnung in den Begriff 'Mixolydisch' wäre hier ebenso schief wie z. B. bei der alten Fassung der 'Vogelhochzeit', E.-B. Nr. 163a.

strukturen oder die Erhöhung der Quart zum Tritonus in isländischen Umbildungen deutscher Choralweisen.

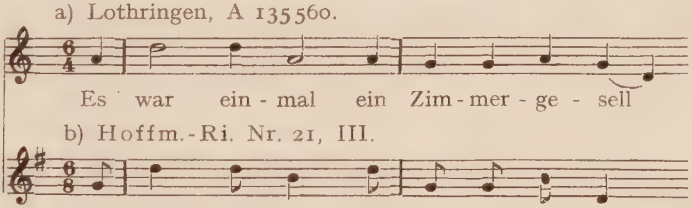
Sodann liegt das Mehr oder Weniger an Harmonie in den Rahmenintervallen der Motive und überhaupt in den Abständen der hervorgehobenen Töne. Die Herbheit altdeutscher und nordeuropäischer Weisen beruht außer auf dem Quartabstand von Gerüsttönen, Wendungen wie *g a c'* oder *a c' d' a* und anderen Eigenschaften darauf, daß die Rahmenintervalle oft keine Konsonanzen sind, z. B. das *d – c'* in der 'germanischen' Singart der dorischen Eingangsformel (vgl. E.-B. Nr. 127a und b).

Die harmonischen Beziehungen verstärken sich zu akkordischen Zusammenhängen, wenn mehrere unmittelbar aufeinander folgende Sprünge oder die Gerüsttöne eines Motives Dreiklänge oder Septimenakkorde bilden. Akkordisch in diesem Sinne sind z. B. 'Untarn slaf' in der Mondseer Handschrift (*c c g | c' g g e | g*) und das Falkenlied in der gleichen Quelle (die metrischen Schwerpunktstöne sind hier: *c' e g e | g c e c*).

Es gibt verschiedene Arten akkordischer Melodik, und zwar besonders in zwei Hinsichten: 1. Die Akkorde ergeben sich sekundär und werden nicht ausgesprochen als Zusammenhänge und Mehrklänge aufgefaßt; oder sie sind primär und bestimmen die Tonfolge, so daß diese aus 'gebrochenen Akkorden' besteht und Fortschreitungen in Sekunden im Sinn von Wechseltönen, Vorhalten u. dgl. aufgefaßt werden. Das Denken in Akkorden kann so gewohnt sein, daß man alle Töne und Intervalle als Bestandteile von Akkorden oder als 'harmoniefremde Töne' hört. Dabei können Akkorde vorgestellt werden, auch wenn sie klanglich nicht vollständig auftreten. Man hört z. B. in der Kadenz *c' | h f f | e* den Dominantseptimenakkord und den Tonikadreiklang mit, und umgekehrt sind solche Tonfolgen aus dem akkordischen Denken heraus entstanden und darauf ausgerichtet, so gehört zu werden. 2. Die Stimme hält sich stationär in einem Akkord (wie in 'Untarn slaf' oder der 'Schneckenpost'), sie wechselt zwischen solchen und nicht akkordischen Stellen, oder sie bewegt sich von einem Mehrklang zum anderen, und die so aufeinanderfolgenden Akkorde bilden einen sinnvollen Zusammenhang, z. B. eine Sequenz gebrochener Dreiklänge.

Im Gegensatz zur älteren Zeit und zu fremden Völkern ist im neueren abendländischen Volkslied das Denken in Akkorden und Akkordfolgen zur allverbreiteten, geläufigen Denkform geworden. Altdeutsche Weisen werden dementsprechend verändert. Die für alte Melodik charakteristischen Verbindungen von Sprüngen und Schritten, wie *g a c'* oder *d' a g*, die im Nacheinander ähnlich herb klingen wie simultan, werden in harmonische Drei- und Vierklänge verändert und in diesem Sinne akkordisch eingeebnet[1]):

a) Lothringen, A 135560.

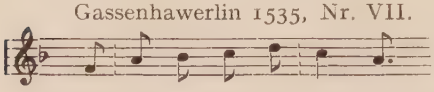


b) Hoffm.-Ri. Nr. 21, III.

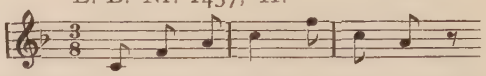
[1]) Vgl. auch Heuel S. 47ff.

Wo schon die alte Tonfolge sich in einem Akkord bewegt, der aber unauffällig und sekundär bleibt, wird in neueren Fassungen der Akkord oft nackt und primär herausgekehrt:

Gassenhawerlin 1535, Nr. VII.

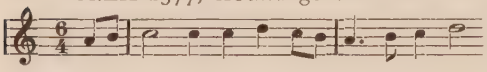


E.-B. Nr. 1437, II.

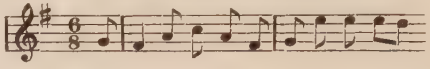


Schreitende Bewegungen und Tonwiederholungen singt man gern in akkordische Sequenzen, in Folgen gebrochener Akkorde, um:

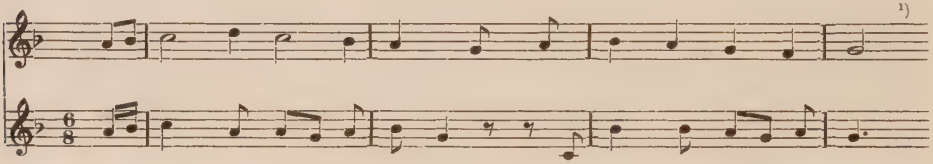
Pl.LA 1377, Lothringen.



Hoffm.-Ri. Nr. 21, III.

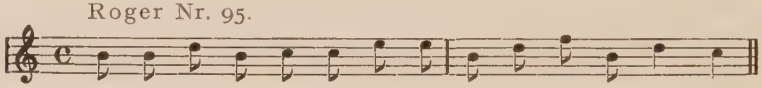


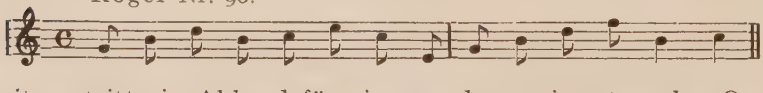
Dabei treten die obersten oder die untersten Töne der Akkorde miteinander in Beziehung, z. B. das *fis* mit dem *g* und das *c'* mit dem *d'* und seinem Vorhalt *e'*. Die harmonisch-tonalen Funktionen werden auf die Folge von Tonika und Dominant (manchmal tritt die Subdominant hinzu) vereinfacht und diese stark betont. Auch die rhythmische Veränderung spielt hier eine Rolle, die stärkere Hervorhebung der Taktanfänge und das Zurücktreten der übrigen Taktteile im Unterschied zur Gewichtigkeit jedes Tones in alten Melodien, die es möglich macht, fast jeden als Träger einer eigenen tonalen Funktion aufzufassen und mit einem eigenen Akkord zu begleiten:



Akkordische Melodien verändern sich erstens insofern, als innerhalb des gleichbleibenden Akkordes die Stufen ausgewechselt werden. Die Tonfolge ist in solchen Melodien leicht wandelbar. Eine Stufe des Akkordes tritt leicht an die Stelle der anderen:

Roger Nr. 95.

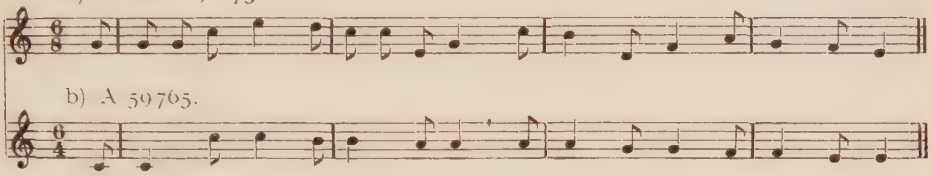


Roger Nr. 96.

Zweitens tritt ein Akkord für einen anderen ein, etwa der Quartsextakkord für den Dreiklang in der Grundlage[2]). Drittens werden akkordische Melodien durch Einschaltung von Nebentönen modifiziert. Schließlich können sie im Umsingen ihren akkordischen Charakter mehr oder weniger

[1]) Vgl. Friedländer, Bericht über den musikwiss. Kongreß in Basel 1924, S. 141 und 146. — [2]) Zum Beispiel E.-B. Nr. 683c und d, zweite Zeile.

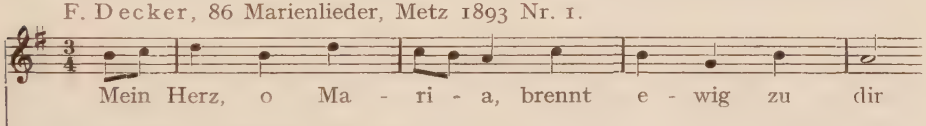
verlieren. So wird z. B. die Hauptweise zum 'Christinchen' verändert, deren Nachsatz in der Normalform eine Sequenz von Dreiklangszerlegungen verschiedener Lagen bildet (Quartsextakkord, Sextakkorde, in manchen Fassungen am Schluß auch noch die Grundlage):

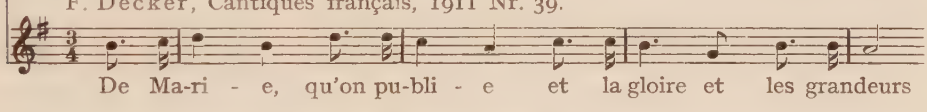
a) DVldr II, 175.

b) A 59765.

III. Änderungen des Rhythmus.

Die Veränderungen des Rhythmus im Volksgesang beabsichtigen wir in einer Sonderstudie zu behandeln. Im folgenden beschränken wir uns auf einen kurzen schematischen Überblick über die wichtigsten Arten. Wir gliedern sie entsprechend den Kategorien: 1. Verteilung der Längen und Kürzen; 2. Gliederung in Bewegungsfiguren, Takt und Gewichtsverteilung; 3. Ordnung der Taktgruppen; 4. Rhythmischer Charakter[1]).

1. Die gewöhnlichste Art, rhythmische Werte zu ändern, ist die Spaltung und Zusammenziehung. Sie geschieht allenthalben bei der Anpassung einer Weise an andere Strophen desselben Liedes sowie an andere Lieder[2]) und unabhängig vom Text in Durchgängen, Ornamenten, Melismen und den entsprechenden Vereinfachungen (siehe unten S. 174ff.). Die Spaltung erfolgt in gleich oder ungleich lange Teile. Die französische Singart von 'Maria zu lieben' etwa, die für den Charakterunterschied französischer und deutscher Art bezeichnend ist, teilt das Viertel in ein punktiertes Achtel und ein Sechzehntel:

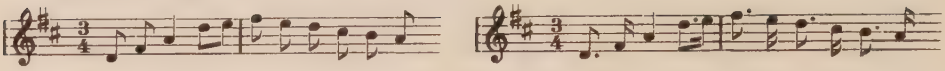
F. Decker, 86 Marienlieder, Metz 1893 Nr. 1.

F. Decker, Cantiques français, 1911 Nr. 39.



Im ersten Auftakt tritt der 'punktierte Rhythmus' nicht als Spaltung, sondern für zwei Achtel ein. Eine solche Verlängerung des einen Wertes und Verkürzung des anderen bei gleichbleibender Länge beider zusammen ist eine zweite Art rhythmischer Veränderung. Sie ist als Verschärfung und 'Pointierung' zumal im französischen Liede häufig, mit verschiedenem Charakter aber auch im dänisch-skandinavischen[3]), deutschen[4]) und östlichen:

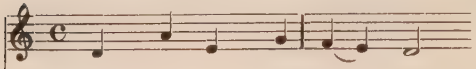
[1]) Zum Grundsätzlichen siehe JbfVf. VI, 70—82. — [2]) Zum Beispiel S. 138, 161, 163 u. a. — [3]) Zum Beispiel DVldr III, 65. — [4]) Zum Beispiel DVldr II, 132f., 112f., III, 80f.

Bystroń Nr. 12, P und T.

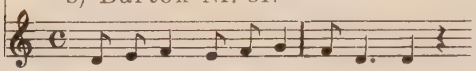


Die Variantenbildung bei den Ostvölkern, besonders den Ungarn, zeigt als ständige Manier auch die umgekehrte Punktierung, die Verkürzung des vorangehenden und Verlängerung des folgenden Wertes, wie sie überhaupt die verschiedensten Formen des fallenden Rhythmus ausprägt:

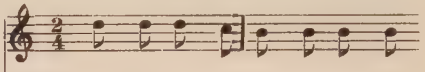
a) E.-B. Nr. 1974.



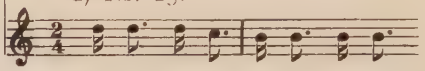
b) Bartók Nr. 81.



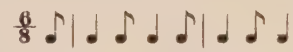
c) Slovenské spevy I, Nr. 568.



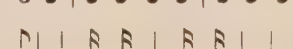
d) Nr. 23.



Die vielfältigen Möglichkeiten der Spaltung und Punktierung zeigen z. B. die zahlreichen Aufzeichnungen der 'Christinchen'-Weise (DVldr II, 189f.):

1. 

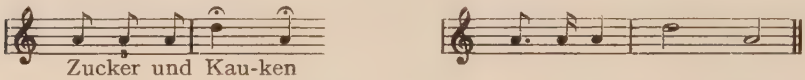
2.

3. 

4. u. a.

Es wechseln miteinander gerade und ungerade Unterteilungen, z. B. zwei Achtel mit Triolen[1]) oder punktierte Rhythmen mit Triolen:

Zu 'Herr und Schildknecht' (DVldr Nr. 34), E 13834 und 13097.



Oft ist der Unterschied nicht ausgeprägt; man singt etwa einen Rhythmus, der in der Mitte steht zwischen Punktierungen und Triolen und weder das eine noch das andere ist. Überhaupt werden ja die rhythmischen Werte im Volksgesang weniger genau ausgehalten und ausgezählt als in der Kunstmusik. Mensurierung und Verlust gemessener Längenverhältnisse, Differenzierung und Verwischung der Unterschiede sind Arten des Umsingens[2]).

Die Verteilung kurzer und langer Werte wird wie im Verhältnis zweier Töne so auch im Verhältnis von Tongruppen oder Motivteilen zueinander geändert. Während z. B. in einer Fassung eine Bewegung zuerst in Achteln, dann in Vierteln verläuft, wird sie in einer anderen zunächst zurückgehalten, dann beschleunigt (z. B. DVldr II, 157 und 159, 1. Zeile).

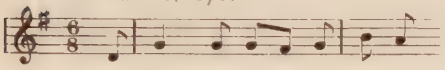
Auftakte werden weggelassen oder hinzugesetzt besonders infolge abweichender Textanfänge in anderen Strophen oder anderen Liedern[3]), bei der Übernahme zu fremdsprachigen Texten und entsprechend der unterschiedlichen rhythmischen Dynamik der Völker. Das gilt besonders für den Unterschied deutscher und slawischer Melodik[4]). Das bekannte 'Ich fahr mit der Post' z. B. wird in Mähren so gesungen:

[1]) DVldr III, 51f. Vgl. auch DVldr II, 23, III 138. — [2]) Vgl. z. B. Drüner S. 32* u. 48. — [3]) Zum Beispiel E.-B. Nr. 1091—93 in allen Zeilen, 1918 und 1924; Ditfurth, Fränk. Vldr II, 248, und Pinck I, 167; Brandsch, Zur Metrik, S. 23. — [4]) Vgl. Dt.V. u. Osten S. 114ff., DVldr III, 65; Kuhač II, Nr. 601 u. v. a.

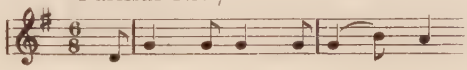
Bartoš 1882, Nr. 121.

Auch der Wechsel männlicher und weiblicher Schlüsse ist teils durch die Verschiedenheit der Texte teils durch stilistische und sprachliche Unterschiede bedingt[1]). Sehr stark schwankt die Dauer der Schlußtöne. Von der mittleren Dauer abweichend halten die einen den letzten oder auch den vorletzten Ton länger aus, während die anderen beschleunigen und verkürzen. Die beliebten kurz abgerissenen Endungen im zackigen Soldatenlied und — mit ganz anderem Charakter — im Bänkelgesang verdrängen andere Schlußrhythmen oder werden umgekehrt beseitigt[2]), z. B. in Varianten der 'Rheinbraut':

DVldr II, 170.



Parisius Nr. 7



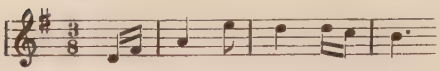
Die Dauer der einzelnen Töne und die Verteilung von Längen und Kürzen zu rhythmischen Figuren sind im Verlauf einer Melodie mehr oder weniger beharrend. In den Grenzfällen wechseln sie fortwährend oder bleiben sich stereotyp gleich. Weisen, die in Tönen gleicher Dauer daherschreiten, Melodien, die einen 'Modus' durchhalten (z. B. 𝅗𝅥 ♩ | 𝅗𝅥 ♩), und solche, die ein rhythmisches Motiv starr wiederholen (z. B. $\frac{3}{4}$ ♪ ♪ ♪ | ♩.), werden zu größerer Mannigfaltigkeit umgesungen[3]). Umgekehrt werden die rhythmisch mannigfaltigen Melodien des 16. Jahrhunderts und der Rokokozeit später einförmig gemacht. Dieser Vorgang, der aus der Geschichte des katholischen und protestantischen Kirchenliedes bekannt ist[4]), spielt sich auch im weltlichen Volkslied ab[5]).

2. Die Gliederung in Bewegungsfiguren und Takte[6]) wird auf folgende Arten geändert: a) Man paßt eine Tonfolge anders in den gleichbleibenden Takt ein; b) die rhythmischen Schwerpunkte werden verlagert, steigende Rhythmen werden in fallende oder schwebende umgesungen und umgekehrt; c) man ändert die Taktart; d) man weicht von der Gleichförmigkeit des herrschenden Taktes an einigen Stellen ab, ohne aber seine Herrschaft aufzuheben; e) ein Taktwechsel tritt ein oder wird beseitigt; f) es entsteht ein Rhythmus ohne herrschenden Takt oder eine Bewegung ohne Rhythmus; g) 'freirhythmische' Bildungen werden zur Taktmäßigkeit verfestigt oder 'rationalisiert'.

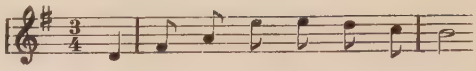
a) Eine Tonfolge wird auf verschiedene Weise rhythmisiert, indem die Töne verschiedene Länge erhalten und indem sie an verschiedene Stellen des Taktes zu stehen kommen. Im folgenden Beispiel rückt das *fis* vom Auftakt in den Taktanfang und weiter an den zweiten Taktteil:

[1]) Zum Beispiel DVldr III, 102; II, 297, 251; Heuel S. 22, Dt.V. u. Osten S. 89, 120, 124. — [2]) Siehe Brandsch, Zur Metrik, S. 35f. — [3]) Zum Beispiel Nr. 1936 Tschischka-Schottky Nr. 1. — [4]) Vgl. die ungezählten Beispiele bei Zahn, Bäumker, Heuel S. 88, 120 ff. u. ö. — [5]) Siehe unten S. 165, 176, DVldr II, 294f.; III, 124, 51f. u. a. Zur Variantenbildung zwischen reichem Wechsel rhythmischer Werte und gleichförmigen Bewegungen siehe auch Dt.V. u. Osten S. 40f, 45, 49f., 88f. — [6]) Vgl. Jb. f. Vf. VI, 71 ff.

Zu E.-B. Nr. 9, A 93185.



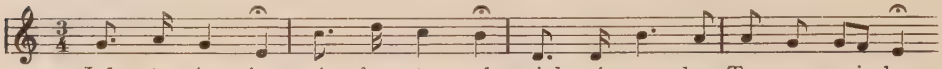
A 135709.



A 135707.

b) Eine bedeutsame Art des Umsingens ist wie im Tonalen und in der Form so auch im Rhythmus die Verlagerung der Schwerpunkte. Motive, die auftaktig anfingen, beginnen in späteren Fassungen volltaktig; Haupt- und Nebenhebungen werden vertauscht. Entsprechend dem Gegensatz zwischen dem überwiegend steigenden Rhythmus im deutschen Lied und dem zumeist fallenden im osteuropäischen werden deutsche Melodien umgesungen[1]):

Ligęza-Stoiński (Oberschlesien), S. 456 (vgl. E.-B. Nr. 779).

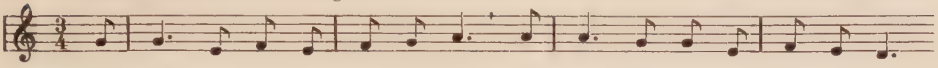


Im deutschen Lied finden sich derartige Umzentrierungen mehrfach beim Wandel von der alten Zeit zur neueren[2]) und auch innerhalb der neueren[3]). Keine völlige Umzentrierung, aber eine Modifikation bedeutet es, wenn bei der Übernahme zu einem anderen Text weibliche Endungen auftreten, wo bisher männliche waren, wie z. B. am Schluß des Liedes E.-B. 844 ('Mein Mütterlein') im Verhältnis zu 'Der Ludel und der Hensel' (Böhme, Altdt. Ldb., Nr. 224 und 332)[4]).

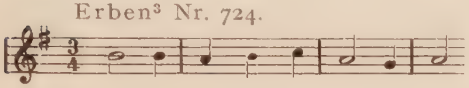
c) Eine Melodie kann in verschiedenen Taktarten stehen. Wie gehen diese ineinander über?

Ein erster Weg ist die konstante Dehnung eines oder mehrerer Taktteile und die entsprechende Verkürzung, z. B. $\frac{2}{4}$ ♩ ♩ — $\frac{3}{4}$ 𝅗𝅥 ♩, ein zweiter die Umgliederung innerhalb des Taktes und entsprechende Verlagerung des Gewichtes, z. B. $\frac{6}{4}$ 𝅗𝅥 ♩ ♩ ♩ ♩ — $\frac{3}{2}$ 𝅗𝅥 ♩ ♩ ♩ ♩, ein dritter die Gliederung in kürzere oder längere Bewegungsfiguren und Takte und entsprechende Verstärkung oder Schwächung des Nachdruckes auf den Taktteilen, z. B. $\frac{4}{4}$ — $\frac{2}{2}$, $\frac{4}{8}$ — $\frac{2}{4}$ oder $\frac{4}{4}$ — $\frac{2}{4}$, so daß jeder Takt in zwei kürzere aufgegliedert wird[5]). Etwas weniger durchsichtig ist ein vierter Weg: das freie Umsingen in den geraden oder ungeraden Takt, bei dem nicht ein bestimmter Taktteil ständig gedehnt oder gekürzt wird, sondern bald dieser, bald jener und bald Töne weggelassen, bald hinzugesetzt werden[6]). Abwechselnd die zweite und die erste Takthälfte wird verkürzt in einer Fassung von 'Christ ist erstanden' aus Galizien:

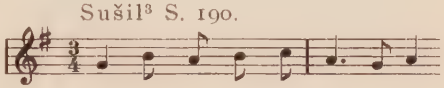
[1]) Vgl. auch Erben[3] Nr. 753, Dt. V. u. Osten S. 117. — [2]) Vgl. z. B. DVldr III, 49 und 53. — [3]) Zum Beispiel E.-B. Nr. 686a und Pinck III, 207, Dt. V. u. Osten S. 88f. — [4]) Vgl. auch DVldr III, 53. — [5]) Vgl. Dt. V. u. Osten S. 87, 49, 48. Entsprechend der slawischen Kurzzügigkeit ist die Aufteilung in kleinere Takte im Osten häufig; siehe ebenda S. 114f., Deutsche Musikkultur IV, 187, 189. — [6]) Siehe z. B. Dt. V. u. Osten S. 39, 48, 58f.

Beck-Vellhorn Nr. 13.

Mehrere dieser Möglichkeiten können zusammentreffen. Folgende Melodien z. B. unterscheiden sich, vorausgesetzt, daß sie richtig notiert sind, im Tempus, in der Untergliederung und der damit verbundenen Umgliederung und Gewichtsverlagerung, die dem Gegensatz von $\frac{6}{8}$ und $\frac{3}{4}$ entspricht:

Erben[3] Nr. 724.

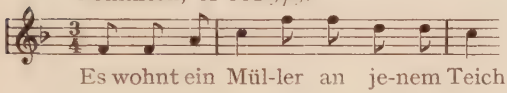


Sušil[3] S. 190.

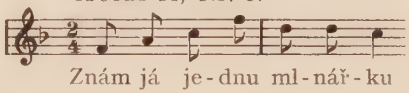


Mit dem Wechsel der Taktart kann sich ferner der Wandel zwischen steigendem und fallendem Rhythmus verbinden[1]), z. B. in folgender tschechischer Singart des 'Edelmann im Habersack':

Pommern, A 112979.

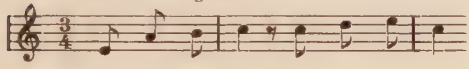


Holas II, Nr. 8.

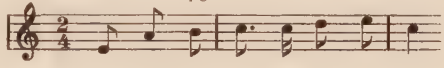


Unter den Taktarten gehen die mit zwei und drei und die mit vier und sechs Zählzeiten meist durch Dehnung oder Kürzung ineinander über:

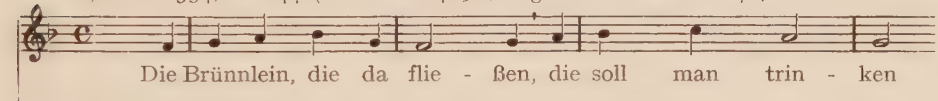
Pinck II 328.



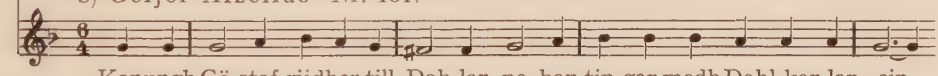
Pinck I, 75.



a) Ott 1534, Nr. 44 (E.-B. Nr. 429a); vgl. auch DTÖ XIV/1, 126.



b) Geijer-Afzelius[2] Nr. 101.



Sehr häufig wechseln $\frac{3}{4}$- und $\frac{6}{8}$-Takt. Wenn dabei die Melodie, die im $\frac{3}{4}$-Takt notiert ist, in Wahrheit im $\frac{6}{8}$-Takt steht, liegt dasselbe Verhältnis vor wie zwischen $\frac{4}{4}$ und $\frac{6}{4}$. In anderen Fällen sind in Melodien, die man im $\frac{6}{8}$-Takt notiert, nicht die Achtel, sondern die punktierten Viertel Zählzeiten, so daß, streng genommen, nicht ein $\frac{6}{8}$-, sondern ein $2\,\dot{\text{♩}}.$-Takt vorliegt[2]). Die beiden Bewegungsarten treten einander noch näher, wenn in der $\frac{2}{4}$-Taktfassung 'punktierte Rhythmen' herrschen, z. B. DVldr II, 132: $\frac{2}{4}$ ♪ | ♪. ♪ ♪. 𝅝 — ‹$\frac{6}{8}$› ♪ | ♩ ♪ ♩ 𝅝 .

Die ebenso wie in der alten Tanzmusik so im Volkslied gängige Umsetzung vom $\frac{4}{4}$- in den $\frac{3}{4}$-Takt erfolgt gewöhnlich durch Verkürzung der ersten oder der zweiten

[1]) Kommen noch andere Unterschiede hinzu, so kann das rhythmische Verhältnis der betreffenden Melodien recht verwickelt erscheinen. So z. B. Dt. V. u. Osten S. 83. — [2]) Vgl. JbfVf. VI, 72.

Takthälfte. Im deutschen Lied ist die Verkürzung in häufiger[1]). Aber auch die andere Art der 'Proporz' kommt vor[2]) und ist nicht auf das polnische Lied[3]) beschränkt.

Umsingen in eine andere Taktart ist auch die Wandlung in den uneigentlichen $\frac{5}{4}$-Takt[4]). So scheint uns z. B. in Toubas Fassung des Odilienliedes[5]) nicht eine Abweichung von regelmäßig taktmäßiger Gestalt vorzuliegen (Fehlen einer Hebung in jeder Zeile), sondern eine Umsetzung in den regelmäßig durchgehaltenen $\frac{5}{4}$-Takt. Die klingenden Endungen am Schluß modifizieren nur den Takt, heben aber das Pulsieren nicht auf und bedeuten ebensowenig ein Umschlagen in fallenden Rhythmus wie der Schluß der Fassung Vagners[6]).

Häufig wird die Taktart verändert, wenn man eine Melodie zum Tanzen oder Marschieren übernimmt. So werden durch Dehnung von Taktteilen oder Einschaltung von Pausen Melodien im $\frac{4}{4}$-Takt in eine marschmäßige gerade Taktbewegung oder in einen Rheinländer umgesungen[7]).

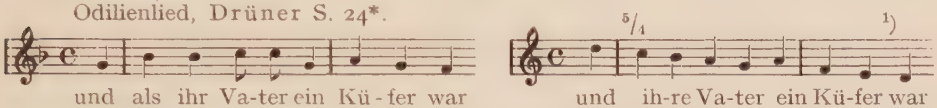
d) Die Abweichungen vom gleichförmigen Takt sind teils freie Ausführungen der metrischen Grundgestalt, ohne diese als herrschende Taktart aufzugeben, teils bedeuten sie einen Taktwechsel, das Auftreten einer anderen Taktart innerhalb derselben Melodie, und teils das Aufgeben jeglichen Taktes zugunsten eines freirhythmischen oder eines arhythmischen Gesanges.

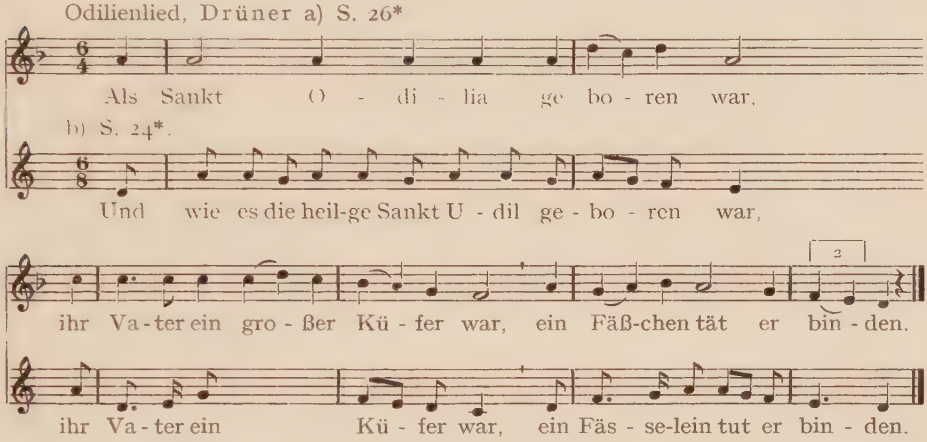
Die Abweichungen ersterer Art können die Gliederung und Gewichtsverteilung innerhalb eines Taktes betreffen. So gliedert man in altdeutschen Weisen mit herrschendem $\frac{6}{4}$-Takt besonders an Zäsuren gern einen Takt zum $\frac{3}{2}$ um (siehe unten S. 180); wenn dies nur vorübergehend ein einziges Mal geschieht, so ist es nicht etwa ein Taktwechsel. Weit häufiger aber sind Veränderungen, die den Takt länger oder kürzer machen: das Dehnen und Kürzen und das Hinzufügen und Weglassen rhythmischer Werte. Solche Änderungen des Umfanges eines Taktes können Änderungen seiner Struktur mit sich bringen.

Man dehnt durch längeres Verweilen oder früheres Beginnen und verkürzt durch früheres Aufhören oder späteres Einsetzen. Gedehnt werden namentlich die letzten und vorletzten Töne der Melodien und ihrer Zeilen, die vorletzten Takte der Melodien (dem Ritardando im kunstmäßigen Vortrag entsprechend) sowie Höhepunkte, Auftakte und Pausen[8]), der Auftakt manchmal so sehr, daß fast eine Verlagerung der Schwerpunkte eintritt[9]). Verkürzt oder sogar übersprungen werden besonders Auftakte und die Pausen zwischen zwei Zeilen[10]).

[1]) Zum Beispiel E.-B. Nr. 782a, I u. II; Pinck II, 211 u. IV, 303; Brandsch II/1, 106 u. E.-B. Nr. 232. — [2]) Vgl. Dt. V. u. Osten S. 118 u. 90, DVldr III, 80. — [3]) Vgl. DdT XII, 58 (Albert II, Nr. 13); Müller-Blattau, Zur Erforschung des ostpreuß. Volksliedes, 1934, Deutsche Musikkultur IV, 188f. — [4]) Siehe JbfVf. VI, 75f., DVldr III, 86, Dt. V. u. Osten S. 53f. und 111, I. Krohn, Suomen Kansan Sävelmiä I, Nr. 3, 6 u. a. — [5]) Drüner S. 24*, [6], dazu S. 28. — [6]) Drüner S. 27*, [10]. — [7]) Siehe die unten S. 166 genannten Schriften, besonders Deutsche Liederkunde I, 136 u. 203. — [8]) Beispiele S. 179, DVldr II, 148 (vgl. 147), 215 (vgl. Pinck, Goethe, S. 67f.); Drüner S. 12*ff.; Brandsch, Zur Metrik, S. 29ff., Pinck I, 55 und Schünemann Nr. 238. — [9]) Vgl. Drüner S. 46. — [10]) Bekannt ist die Verkürzung einer Zäsurpause im Horst Wessel-Lied. Vgl. ferner Schünemann Nr. 7, Lück-Klatt S. 22, Deutsche Musikkultur IV, 184, DVldr II, 170, 199, 217, Pinck, Goethe S. 114 u. v. a. In den Aufzeichnungen tritt diese Erscheinung oft nicht hervor; man zwängt die Melodie in einen durchgehenden Takt.

Fügt man beim Umsingen Töne hinzu — sei es, weil der Text, zu dem man die Weise übernimmt, mehr Silben hat, oder als melismatische Bereicherung —, so werden diese entweder an einer schon bestehenden Stelle im Takt untergebracht und die bisherigen Töne treten etwas von ihrem rhythmischen Wert an sie ab, oder der Takt wird erweitert, so daß er z. B. statt vier nunmehr fünf Viertel enthält:



Entsprechendes gilt für das Weglassen von Tönen und Silben. In der zweiten der folgenden Fassungen ist der erste Takt entsprechend der Silbenhäufung um drei Achtel erweitert und der dritte entsprechend der verringerten Silbenzahl um ebensoviel verkürzt[2]):

Der Schlußton der ersten Fassung entspricht nicht etwa dem dritten Schlag des $^6/_4$-Taktes, sondern dem vierten, guten Taktteil, und die beiden vorangehenden Töne bilden eine Zweierfigur. Das Eintreten von Zweitonfiguren im dreiteiligen und von Dreitonfiguren im zweiteiligen Takt ist eine überaus häufige Erscheinung im alten Lied, zumal in Lothringen[3]). Dem '$^5/_4$-Takt', in dem sie regelmäßig miteinander abwechseln, entsprechen sie wie 'Pentatonismen' der Pentatonik. Im Unterschied zu Duolen und Triolen bleibt hier der rhythmische Gesamtwert der betreffenden Tongruppe, z. B. der ersten Takthälfte, nicht erhalten; sie sind keine Erscheinung anderer Untergliederung, sondern bedeuten eine Erweiterung oder Verkürzung. Innerhalb einer Folge von Tönen gleichen Wertes, z. B. Vierteln, liegt es nahe, bei dieser Bewegung zu beharren, anstatt an einigen Stellen aus-

[1]) In der Quelle in Achteln notiert. — [2]) Die Notierung der zweiten Fassung in durchlaufendem $^3/_8$-Takt verdeckt diesen Sachverhalt. — [3]) Zum Beispiel DVldr II, 215 (im 2. und 4. Takt ist das *g* schon der Anfang der zweiten Takthälfte; statt zweier Viertelpausen wäre daher richtiger eine Viertelpause mit Dehnungszeichen zu notieren); JbfVf. VI, 79; Drüner S. 8*, 15* u. a.

zählend Töne anderen Wertes zu singen. Wie der Takt, so hat auch der rhythmische Wert des einzelnen Tones eine Tendenz zur Beharrung. Auch er will gleichbleibend wiederholt werden. So stehen sich zwei Prinzipe entgegen, die Beharrungstendenz des Taktes und des einzelnen Wertes; bald setzt sich das eine, bald das andere durch.

e) In allen unter d) angeführten Fällen ist die Veränderung der metrischen Grundgestalt nicht wesentlich, oder sie bleibt auf eine Stelle beschränkt; die Konstanz der Taktart im Ganzen der Melodie geht durch die vorübergehende Abweichung nicht verloren. Eigentlicher Taktwechsel liegt erst dann vor, wenn der neu eintretende Takt mindestens einmal wiederholt wird. Ist ein Taktwechsel einer Melodie nicht schon ursprünglich eigen, sondern kommt er erst durch das Umsingen herein, so läßt er sich ähnlich dem Wechsel der Tonart wohl meist als eine unvollständige Veränderung in eine andere Taktart auffassen.

So ist z. B. die alte Ulingerweise in einer siebenbürgischen Fassung aus dem $\frac{6}{8}$- in den $\frac{3}{4}$-Takt umgesungen; in der zweiten Hälfte hat sich aber der $\frac{6}{8}$-Takt gehalten[1]). Die lothringisch-schlesische 'Graf-Friedrich'-Weise, die überhaupt zwischen geradem und ungeradem Takt schwankt, steht in der Fassung Pinck, Goethe, S. 69 zunächst im geraden, dann im ungeraden Takt. Der Vordersatz der Weise zum 'Schwatzhaften Junggesellen', die sonst den geraden Takt durchhält, ist in einigen Fassungen in den $\frac{6}{4}$- bzw. $\frac{6}{8}$-Takt umgesungen[2]).

f) Dem gänzlichen und partiellen Wandel von einer Taktart in eine andere steht das Aufgeben einer herrschenden Taktart im Ganzen oder in einem Teilsatz der Melodie gegenüber. Zur gleichförmigen Taktmäßigkeit gehört zweierlei: 1. ein gleichbleibender Wechsel von Hebungen und Senkungen, 2. eine gleichbleibende Länge der Bewegungsfiguren und entsprechenden Takte. Im Umsingen werden entweder beide Momente zugleich aufgegeben; man singt eine Zeile[3]) oder die ganze Melodie ohne jeden regelhaften Rhythmus wie einen Sprechgesang mit Prosatext. Oder es wird nur das zweite Moment aufgegeben; das Gerüst der Hebungen und Senkungen bleibt bestehen, wird aber mit Takten verschiedener Länge erfüllt.

Das 'Eleisonlied' z. B., das bei Pinck II, 402 einen $\frac{5}{4}$-Takt durchhält, bewahrt in einer anderen Fassung zwar den Wechsel der Schwerpunkte und damit das poetische Metrum des Textes, die Takte sind aber verschieden lang: $\frac{6}{4}$, $\frac{4}{4}$, $\frac{5}{4}$, $\frac{3}{4}$ (JbfVf. VI, 80). Ebenso steht es mit einigen Fassungen des Odilienliedes (Drüner S. 24*, Nr. 4, 5) und einer Aufzeichnung des Liedes vom 'todkranken Schätzchen' aus Mittelpolen (Lück-Klatt S. 55, Dt. V. u. Osten S. 40). In welchem Maße solche Rhythmen obzwar nicht taktmäßig, so doch musikalisch gestaltet sind, kann ein Vergleich mit rhythmisch unfestem Singen von Kindern und von Unmusikalischen lehren[4]).

g) Die Verfestigung freirhythmischer zu gleichförmig taktmäßigen Melodien und die Ausschaltung aller Abweichungen vom Gleichmaß des Taktes

[1]) Siehe Brandsch II/1, 48 u. Dt. V. u. Osten S. 58f. Die Fassung ist wohl besser von Anfang an in fallendem Rhythmus zu notieren und die dritte Zeile im $\frac{3}{8}$-Takt, der den Übergang zum $\frac{6}{8}$ bildet. — [2]) Pinck, Goethe, S. 113 u. 116 (in beiden ist $\frac{3}{4}$ durch $\frac{6}{4}$ zu ersetzen) und 114 ($\frac{6}{8}$-Takt mit verkürzten Zäsurpausen und $\frac{2}{4}$-Takt). — [3]) Vgl. z. B. Drüner S. 11*, 32*. — [4]) So z. B. 'O Tannebaum' in unrhythmischer Singart bei Schünemann, Musikerziehung I, 52.

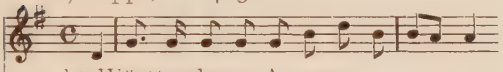
findet sich allenthalben in Fassungen alter Weisen seit dem 17. Jahrhundert, so im Kirchenlied[1]), im großen Sammelwerk Werlins[2]) und auch noch in Sammlungen der Gegenwart[3]). Eine große Bedeutung und Ausdehnung müssen solche Vorgänge entsprechend den Wandlungen im Gregorianischen Gesang und der Entwicklung der Liedformen und der Melodie als plastischer Zeitgestalt in der Frühzeit und in der Auseinandersetzung mit dem Orient gehabt haben[4]). Im deutschen Volkslied finden wir mehrfach Weisen, die aus Lothringen in freien Rhythmen überliefert sind, in anderen Landschaften, etwa Schlesien, dagegen in taktmäßiger Gestalt[5]).

3. Veränderungen der Taktgruppierung sind zunächst die Aufgliederung eines in mehrere Takte und die Zusammenziehung mehrerer in einen. Die Takthälften in der einen Fassung werden zu selbständigen Takten in der anderen, sei es infolge eines musikalischen Denkens in kürzeren Zusammenhängen, der Anpassung an Tanz- oder Marschfiguren[6]), eines langsameren Tempos, der Häufung von Tönen und Silben oder eines nachdrücklicheren, die einzelnen Werte stärker betonenden Singens[7]).

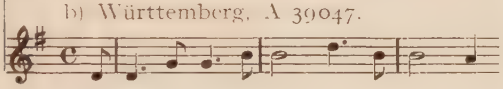
Eine zweite Art dieser Veränderung beruht auf der Erweiterung oder Verkürzung eines Teiles der Taktgruppe. Zwei- und Viertakter können zu Gruppen von drei oder fünf Takten umgesungen werden, sei es durch Dehnung, Hinzufügung, Zusammendrängung oder Weglassen.

So wird z. B. die letzte Singzeile manchmal durch Wiederholung des letzten Wortes ('ja schwimmen' u. dgl.) oder durch Dehnung zur Dreitaktgruppe erweitert[8]). In der polnischen Parallele zur Weise 'Sieben Sträuß' entsprechen dem ersten $^6/_8$-Takt jeder Zeile zwei $^2/_4$-Takte, dem zweiten $^6/_8$-Takt aber nur ein $^2/_4$-Takt; von der deutschen Fassung aus gesehen, liegt also zugleich Spaltung und Verkürzung vor (DMK IV 187 f). Dreitaktgruppen kommen durch Verkürzung zustande z. B. in der Fassung Jungbauer Nr. 60 des Liedes 'Z' Lauterbach' (vgl. E.-B. 1010) und durch Verlängerung in folgenden Beispielen[9]):

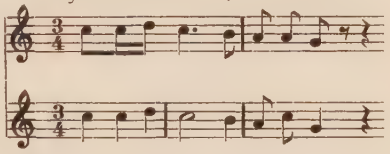
a) Lippe, A 64858.



b) Württemberg, A 39047.



Bystroń Nr. 21, A und B.



4. Unübersehbar sind die Möglichkeiten der Veränderung des rhythmischen Charakters: Wandlungen zu Straffheit oder Laschheit, fließender oder stockender Bewegung, dumpfem oder wachem, mechanisch ablaufendem oder bewußt gestaltetem, gemütlichem oder zackigem Rhythmus usf.

[1]) Siehe die zahlreichen Varianten bei Zahn (Nr. 315, 361, 370 u. v. a.); Bäumker, Heuel (S. 16, 102 ff., 120 ff). — [2]) Zum Beispiel DVldr II, 294 ff.; III, 54. — [3]) Zum Beispiel Singkamerad[10], 1939, S. 158 u. 177, Lieder unseres Volkes, 1938, S. 99; R. Keller, Alemannisches Ldb., 1938, S. 25 f. — [4]) Siehe Dt. V. u. Osten S. 18. — [5]) Zum Beispiel eine alte Weise zum 'Grafen Friedrich', DVldr II, 199 u. 216 (Nachsatz), Dt. V. u. Osten S. 86. — [6]) Siehe z. B. Wehrhahn in Deutsche Liederkunde I, 207. — [7]) Solche Spaltung in kürzere Takte ist für die Umbildungen deutscher Weisen bei Ostvölkern bezeichnend. Siehe Dt. V. u. Osten S. 117, 123. Auch innerhalb der osteuropäischen Melodik kommt sie vor, z. B. Sušil[3] S. 110 f., Slov. Spevy III, 1895, Nr. 106; Bystroń Nr. 24 A, B. — [8]) Zum Beispiel Odilienlied: Drüner S. 25*, 3 u. 29*, 5, ferner S. 146 und 167. — [9]) Vgl. auch S. 182.

Man vergleiche z. B. die gestrafften und gehaltenen Rhythmen und nachdrücklichen Betonungen der dänischen Melodie, zu der sich die Kehrreimweise von 'Ritter und Magd' gewandelt hat, mit dieser und dem legeren Allegretto der kroatischen Fassung oder die rhythmische Dynamik einer deutschen Weise mit slawischen Fassungen (z. B. Deutsche Musikkultur IV, 189) oder die Schwerflüssigkeit und Strebigkeit und die agogischen Dehnungen einer niederländischen Melodie mit dem glatten modalen Metrum ihrer französischen Parallele (DVldr III, 122ff.).

Besonders bemerkenswert ist das Umsingen in einen Tanz- oder Marschrhythmus[1]). Indem man die Melodien den Körperbewegungen anpaßt, singt man sie taktbetonender und 'rhythmischer' in einem engeren Sinne des Wortes. Die Schwerpunkte werden stärker betont, die Unterschiede zwischen schweren und leichten Taktzeiten mehr herausgestellt, und die Gleichförmigkeit der Bewegung wird zur Exaktheit oder Strammheit verschärft. Dabei treten verschiedene Erscheinungen des Umsingens auf, die wir bereits genannt haben und die in diesem Typus des rhythmischen Umsingens vereint sind: Punktierung, Dehnung, Auslassung, Verkürzung der Endungen, Einschaltung von Pausen und Wandel der Taktart.

IV. Änderungen des Bestandes.

Das Hinzufügen und Weglassen von Bestandteilen gehört zu den häufigsten Veränderungen auf allen Gebieten der Volksüberlieferung. So werden z. B. Märchen durch Wiederholung, Ausschmückung und Fortspinnung der Erzählung über den bisherigen Schluß hinaus erweitert[2]). Unter den mehrstrophigen Texten des freien Volksliedes gibt es kaum einen, der nicht im Lauf der Zeit Strophen eingebüßt hätte. Stellen, die den Sängern nicht verständlich sind oder ihrem Geschmack nicht zusagen, werden ausgelassen oder durch andere ersetzt. Abstände, die man als Lücken empfindet, werden ausgefüllt. Vielstrophige alte Balladen werden zu Kurzformen reduziert. Und andererseits wachsen neue Strophen an, z. B. ein legendenhafter Ausklang. 'Der en flickt ebbs dezu und der anner laßt ebbs e wegg'[3]).

Auch musikalisch fügt man Bestandteile hinzu, läßt welche weg oder ersetzt sie durch andere und verändert dabei den Umfang der Melodie, d. h. man verlängert oder verkürzt sie, oder nur ihren Inhalt, d. h. man macht sie reicher oder ärmer. Demnach sind folgende Arten zu unterscheiden: 1. Die Erweiterung, d. h. die Verlängerung durch Hinzufügung und das Zusammenwachsen einer Melodie mit ihrer Wiederholung oder einer anderen

[1]) Vgl. O. Stückrath, Rhythmisches Zersingen von Volksliedern (ZfVk. 1913, S. 75—80); John Meier, Das Soldatenlied im Felde, 1916, S. 47ff.; W. Schuhmacher, Leben und Seele des Soldatenliedes im Weltkrieg, 1928, Kap. 4; W. Ehmann in: Musik in Jugend u. Volk I, 479—486; E. Schwarz-Reiflingen in: Deutsche Liederkunde I, 136ff.; K. Wehrhahn, ebenda, S. 203f., 207f.; vgl. auch unten S. 173, 180. — [2]) Siehe u. a. K. Krohn, D. folklorist. Arbeitsmethode, S. 66. Verschiedene Formen der Erweiterung, wie hypertrophische Entwicklung von Trachtenteilen, Ausgestaltung des Weihnachtsfestes und Häufung sagenhafter Züge auf eine Persönlichkeit stellt John Meier zusammen (Deutsche Forschung. Aus der Arbeit der Notgem. d. dt. Wiss. 6, 1928, S. 36). Auch auf die 'Zerstückung und Zerfaserung' von Melodien hat schon John Meier hingewiesen (Kunstlieder im Volksmunde, S. CXIVff.). — [3]) Pinck, Goethe, S. 49.

Melodie; 2. deren Gegenteil: die Verkürzung, das Weglassen von Zeilen und die Verselbständigung von Teilsätzen; 3. die Bereicherung durch Füll- und Ziertöne, die Ausfüllung von Pausen und Sprüngen und die melismatische Ausgestaltung; 4. deren Gegenteil: das Weglassen von Füll- und Ziertönen; 5. das Ersetzen eines Bestandteiles durch einen fremden, der nicht schon an anderer Stelle in der Melodie enthalten war (denn dann läge Angleichung vor).

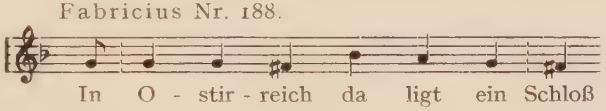
1. Erweiterung.

Äußeres Wachstum oder Verlängerung durch Hinzufügung[1]) ist eine wesentliche Seite der Entwicklung aus einfachsten Anfängen zu reicheren und höher organisierten Gebilden. Viele der drei-, vier- und mehrzeiligen Volksweisen sind nicht in einem einmaligen Schaffensakt, sondern durch Erweiterung aus Rufformeln und Zweizeilern entstanden[2]). Aber nicht nur in der allgemeinen Entwicklung der Melodien und des entsprechenden Vermögens, Zeitgestalten aus Tönen als solche aufzufassen, sondern auch auf gleicher Entwicklungsstufe finden sich allenthalben Erweiterungen. Sie sind in erster Linie aus der Funktions- und Schaffenslust der Sänger und aus der Anpassung der Melodien an Texte mit umfangreicheren Strophen zu verstehen.

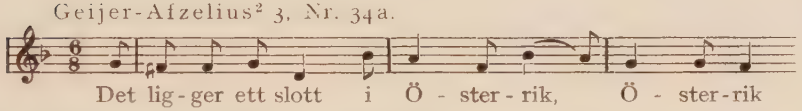
Auf den verschiedenen Möglichkeiten, wie die hinzugefügten Bestandteile beschaffen sein und sich in die Melodien einfügen können, beruhen folgende Erscheinungen:

a) Man fügt ein geschlossenes Motiv, z. B. einen Kehrreim, hinzu[3]) oder erweitert ein Motiv in ihm selbst durch Tonwiederholungen[4]), Dehnung, ein Teilmotiv oder Linienstück, das wie eine Wucherung ohne Zäsur aus dem vorangehenden herauswächst und in das folgende übergeht, oft im Zusammenhang mit der Wiederholung eines Wortes, z. B.[5]):

Fabricius Nr. 188.



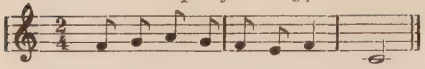
Geijer-Afzelius² 3, Nr. 34a.



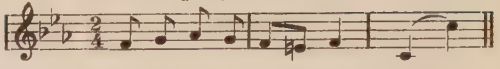
b) Hinsichtlich der Länge der hinzugefügten Teile sind Grenzfälle Anschwung- und Auftakttöne[6]) und nachschlagende Schlußtöne wie in bajuvarischen und Schweizer Liedern und folgendem slowakischen:

[1]) Die Verlängerung durch Dehnung trifft entweder die ganze Melodie (und ist dann gleichbedeutend mit Verlangsamung) oder nur einzelne Töne und Glieder; siehe oben S. 160 ff. — [2]) Siehe dazu Dt. V. u. Osten S. 32 ff. u. 78 ff., DVldr II, 250 ff, 268 und III, 101 f., 121. — [3]) Zum Beispiel DVldr II, 269; Pinck III, 157 u. 422 f. — [4]) So bei Silbenhäufungen, z. B. in der Eingangszeile der Odilienweise, s. Drüner, D. dt. Volksballade in Lothr., S. 24*. — [5]) Siehe auch die Schlußzeilen von E.-B. Nr. 125a und b, DVldr II, 147 f. und Drüner S. 25*—29*. — [6]) Siehe auch P. Wagner, Greg. Mell. III, 310 f.

Slovenské Spevy Nr. 572.



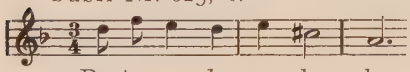
Slovenské Spevy Nr. 90.



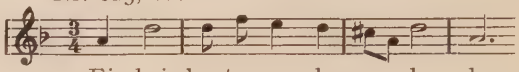
Die Reihe führt dann über das eintaktige Echo (z. B. E.-B. Nr. 19c, II und III und 1455), kurze Anhängsel und Einschiebsel (z. B. E.-B. Nr. 212a) und die Wiederholung von Halbzeilen (z. B. JbfVf. 6, 189; Drüner, a. a. O., S. 24*, I) zur Hinzufügung ganzer Zeilen und endet beim anderen Grenzfall: quodlibetartigen Gebilden wie dem Anhang zum Lied vom guten Kameraden[1]). Nicht mehr zum eigentlichen Umsingen gehören die sog. Drauflieder, Anhängelieder, Schwänzchen oder Kadenzen[2]); man reiht sie nicht als Teile, sondern als selbständige Stücke an mehrstrophige Lieder, und zwar bald an dieses, bald an jenes.

c) Der hinzukommende Teil wird vorangestellt, eingeschaltet oder angehängt. Die Voranstellung ist naturgemäß am seltensten. Kurze Anschwünge finden sich besonders bei slawischen Völkern, siehe z. B. Haupt-Schmaler 1, 25 und folgendes mährische Lied:

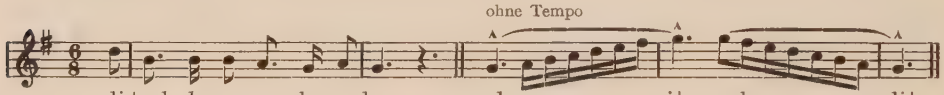
Sušil Nr. 623, I.



Nr. 623, II.

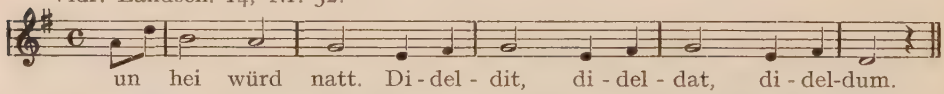


Ein Beispiel für eine etwas längere Vorfügung oder Erweiterung des Anfanges bietet DVldr II, 250, Fassung F[3]). Eingeschaltet werden Binnenkehrreime[4]), Mittelzeilen[5]) und Überleitungen[6]). Die Anhänge bringen eine noch nicht ganz gelöste Spannung zur endgültigen Lösung, eine Bewegung läuft in ihnen aus (z. B. E.-B. Nr. 96c, I im Gegensatz zu II); oder sie werden lose angereiht wie der Jodler des Kuhreigens E.-B. Nr. 1472 (vgl. die 'Moll'-Variante Nr. 1471), das lustige Hinauf- und Hinunterrutschen auf der Tonleiter in E 4590 (aus Berlin 1853), der Melodie 'Es ritten drei Reiter' zum Text der 'Vogelhochzeit':



und der drollige Zusatz in einer pommerschen Fassung 'De Kuckuck up den Tune', der zugleich eine Überleitung zur nächsten Strophe bildet:

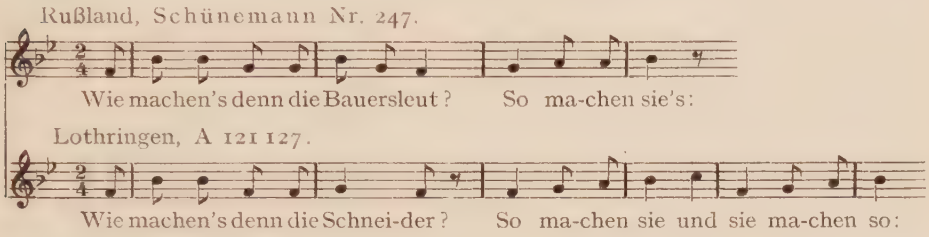
Vldr. Landsch. 14, Nr. 32.



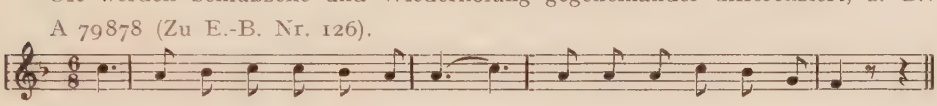
d) Dem Gewicht nach ist der hinzugefügte Teil bloßes Beiwerk oder von gleicher Bedeutung wie die übrigen Teile, und manchmal überragt er sie sogar (z. B. E.-B. 1a, I, 3. Zeile, gegen III). Der Artung nach ist er Wiederholung oder neue Zutat. Wieder-

[1]) Über diese und ähnliche Erweiterungen im Soldatenliede siehe John Meier, D. dt. Soldatenld im Felde, 1916, S. 60ff.; W. Schuhmacher, Leben und Seele unseres Soldatenliedes im Weltkrieg, 1928; W. Kohlschmidt, D. dt. Soldatenlied, 1935, sowie E.-B. Nrn. 782c, 1324, 1331, 1339, 1388. — [2]) Siehe E.-B. Nr. 1057; Pinck III, 462; Schünemann S. 335ff. u. 413 sowie die ebengenannten Schriften. — [3]) Ein vermutlich alleinstehender oder seltener Fall wäre die Vorfügung einer ganzen Zeile vor einen Dreizeiler in DVldr II, 100 (Blyau-Tasseel Nr. 44 u. 43); die Melodien hängen aber unseres Erachtens nicht miteinander zusammen. — [4]) Zum Beispiel DVldr II, 269 und III, 58; Pinck III, 157 u. 422f. — [5]) Zum Beispiel DVldr II, 268 sowie A 130517 u. 142230. — [6]) Zum Beispiel Pinck, Goethe, S. 52 als Anschwung zur Schlußzeile und S. 53 als wiederholender Anhang an die vorletzte Zeile.

holung ist wohl die häufigste Art. Man wiederholt je nach dem Brauch, der Stunde und persönlichem Belieben. 'So hat Udils-Kättel', erzählt Pinck, 'mir dieses Lied einmal vorgesungen ohne irgendeine Wiederholung, einige Wochen später hat sie jede Strophe ganz wiederholt und ein andermal immer nur die zwei letzten Zeilen der Strophen. Wenn ich hie und da die Sänger fragte, ob da nicht wiederholt wird, meinten sie: ‚Das kann man'. Der Volksliedsänger ist eben Herr über sein Lied und hält es damit, wie es ihm gefällt'. Besonders oft wiederholt man naturgemäß den Schluß der Melodie, tongetreu z. B. in 'Graf und Nonne', E.-B. Nr. 89b, mit einer kurzen Überleitung z. B. in E.-B. Nr. 766a, II, Brandsch I, 48 und folgendem Fall:



Oft werden Schlußzeile und Wiederholung gegeneinander differenziert, z. B.:



oder — weit stärker — Blyau-Tasseel Nr. 44 (DVldr II, 101). Durch Wiederholung, Spaltung und sequenzierende Fortspinnung ist aus dem alten Zweizeiler, den die Melodie zur 'Erzwungenen Ehe' vertritt, eine andere lothringische Weise entstanden (siehe DVldr II, 250f.). Aus der Form $a\,b$ ($b = \gamma\frown\delta$) wurde $a :\!|| \gamma\ \gamma$ IV δ.

e) Die musikalischen fallen meist mit textlichen Erweiterungen zusammen, mit Wortwiederholungen, Zwischenrufen oder Kehrreimen. Das Hauptmerkmal des Kehrreimes, das Bestehenbleiben im Wechsel der Strophen, gilt nur für den Wortlaut, denn die Melodie wird ja im Volkslied ohnehin von Strophe zu Strophe wiederholt. Auch musikalisch aber heben sich Kehrreime vom Liedkörper ab, wenn sie vom Chor gesungen werden, und oft durch spielerisches, ausgelassenes Wesen, urwüchsig derbe Rhythmen, elementare Intervallfolgen und Tonwiederholungen[1]).

Keineswegs aber entspricht in jedem Fall die musikalische der textlichen Erweiterung. So wiederholen z. B. die kurzen Anhänge zwar manchmal sowohl textlich wie melodisch den vorangehenden Teil (z. B. im 'Nachtjäger' E.-B. Nr. 19c, II u. III), oft aber nur textlich (E.-B. Nr. 19c, 1). In der Nicolaifassung des 'Ulinger' (DVldr II, 84) wiederholt der Zusatz das Schlußwort der vorangehenden Zeile, melodisch aber leitet er die nächste Zeile ein. In der 'Vogelhochzeit' E.-B. Nr. 163f. (E 4590) ist der kehrreimartig unveränderte Teil umgekehrt wie gewöhnlich gerade der Liedkörper, und der viel kürzere, von Strophe zu Strophe wechselnde Teil ist der erweiternde Einschub.

Durch fortschreitende Erweiterung können aus einfachsten Gebilden allmählich Melodien von vier, fünf und noch mehr Zeilen Umfang zustande kommen. So wird z. B. die dreizeilige dorische Weise, die den meisten

[1]) Zum Beispiel E.-B. Nr. 1455, II, 43b, 1054. Ein Eingehen auf Wesen und Arten der Kehrreimform ist an dieser Stelle nicht möglich. Siehe H. Mersmann, Musikal. Werte des Kehrreimes, JbfVf. 1, 1928, die oben genannten Schriften über das Soldatenlied, Karl Moll, Der Kehrreim im Soldatenliede des Weltkrieges, Masch.-Diss. München 1922, sowie Dt. V. u. Osten S. 20 und 80.

Fassungen des Odilienliedes und dem 'Stübchen' zugrundeliegt[1]), in einer Fassung des ersteren[2]) durch sequenzierende Wiederholung des Einganges zu einem Vierzeiler erweitert. Dieser stimmt fast tongetreu mit der Melodie des 'Eleisonliedes' Pinck II, 402 überein. Fügen wir deren erste Hälfte mit jenem Dreizeiler zusammen[3]), so ergibt sich der Fünfzeiler, auf den man in Lothringen den 'Jungknab auf Botschaft' und den 'Ackermann' singt[4]). Wird im 'Eleisonliede' die Schlußzeile durch Tonwiederholungen und nachschlagende Terzen verlängert und in zwei Zeilen gespalten und wiederholt man außerdem zum Schluß den ersten Kehrreim, so entsteht die westfälische Weise zu 'Herr und Schildknecht' (DVldr II, 14). So sind noch eine ganze Anzahl von Melodien durch Erweiterung und andere Veränderungen aus derselben Wurzel gewachsen[5]).

Wenn eine Weise zu einem Text mit längeren Strophen übernommen und nicht durch neue Zutaten, sondern nur durch Wiederholungen erweitert wird, dann wiederholt man entweder Teile von ihr, z. B. *a* :|| *b* :||, oder die ganze Melodie, z. B. *a b* :||. Die erstere Lösung zeigt z. B. eine flämische Weise, die bei Coussemaker Nr. 53 zu vierzeiligen Strophen nach dem Muster *a b* b_1 | *c d e* gesungen wird und in einer Durvariante (Nr. 54) zu achtzeiligen Strophen nach dem Muster *a b* :|| *c d* :|| (E.-B. Nr. 409c u. 85). Der letztere Fall kann mit dem Zusammentreten mehrerer kurzer zu einer langen Strophe gleichlaufen, dem entgegengesetzten Vorgang zur häufigen Spaltung längerer in kürzere, meist vierzeiliger in zweizeilige Strophen. In der Frühzeit scheinen sich Strophenlieder melodisch so gebildet zu haben, daß je zwei Zeilen der ursprünglichen Zeilenkette (*a a a a* . .) sich enger zusammenschlossen und gegeneinander differenzierten (*a* a_1 *a* a_1 . .)[6]). Dieses Zusammenwachsen mehrerer Zeilen zu einer Strophe setzt sich im Zusammenwachsen einer Strophenmelodie mit ihrer Wiederholung fort. So bildet sich z. B. aus einem Zweizeiler, der zum 'Jungfer Dörtchen' gesungen wird, innerhalb dieser Ballade durch Wiederholung oder Zusammentreten je zweier Strophen ein Vierzeiler (*a b* a_1 b_1) und in einem Soldatenlied durch zweimalige Wiederholung ein Sechszeiler (*a b* a_1 b_1 a_2 b_2)[7]). Dabei werden die Zeilen nur wenig voneinander differenziert, so daß den Melodien ihre Entstehungsart leicht anzumerken ist. In anderen Fällen schreitet die Differenzierung weiter fort, z. B. in der badischen Fassung des 'Jungfer Dörtchen'. Viele umfangreiche Melodien mögen so durch Zusammenwachsen und nachträgliche Differenzierung entstanden sein, ohne daß dies stets nachzuweisen wäre.

Ebenso wesentlich, aber wohl ziemlich selten ist die Vereinigung verschiedener Melodien, die vordem selbständig waren, zu einem neuen Ganzen.

---

[1]) Drüner, Anh., S. 24—29, E.-B. Nr. 466. Vermutlich geht sie ihrerseits auf einen Zweizeiler von der Art etwa des lothr. 'Kronenliedes' (Pinck III, Nr. 9) zurück. — [2]) Drüner S. 24*, [6]. — [3]) Zum Beispiel der Fassung Drüner 24*, [3]. — [4]) Siehe JbfVf VI, 76; Pinck II, Nr. 79, III, 137. Auch sie stehen wie das 'Eleisonlied' und die ihr entsprechende Fassung des Odilienliedes im uneigentlichen $^5/_4$-Takt. — [5]) Auch auf gleicher Entwicklungsstufe entstehen durch verschiedenartige Erweiterungen und andere, manchmal ganz geringfügige Veränderungen neue Melodien. Vgl. z. B. E.-B. Nr. 277, 445 u. 451; aus gleichen Motiven sind hier verschiedene Gebilde geformt. — [6]) Siehe Dt. V. u. Osten S. 78f. — [7]) DVldr III, 102 u. E.-B. Nr. 1401.

Eine Weise *a b* verbindet sich mit einer anderen *c d* zum Vierzeiler *a b c d*. Auf solche Verbindung scheinen z. B. die Melodien der Weihnachtslieder 'Magnum nomen Domini', deren zweite Hälfte mit der Weise 'Den geboren hat ein Magd' übereinstimmt, und 'Resonet in laudibus', deren erste Hälfte die Wiegenliedweise 'Joseph, lieber Joseph mein' ist, zurückzugehen (E.-B. Nr. 1933—37). Häufiger als die Vereinigung ausgewachsener Melodien ist die Vereinigung mehrerer Formeln zu einem Gebilde, die aber über die Grenzen des eigentlichen Umsingens hinausgeht, und die Verbindung von Teilen verschiedener Melodien miteinander, die jedoch zur Kontamination gehört (siehe unten S. 177).

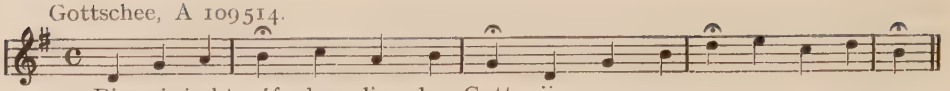
2. Verkürzung und Verselbständigung.

Wie die Erweiterung meist eine Erscheinung aufsteigender Entwicklung, so ist das Weglassen von Zeilen meist eine Erscheinung des Zersingens. Ihre Gründe sind das Vergessen im Einzelfall, der Abstand der Entwicklungsstufe zwischen der Form umfangreicher Melodien und der Fassungs- und Gedächtniskraft musikalisch weniger hochstehender Sänger und Schichten, aber auch der Geschmack an einfachen Bildungen und die Anpassung an Stile und Lieder, deren Strophen kürzer sind (vgl. Schünemann, S. 44) oder in denen nur Zeilen gereiht werden (wie vielfach in der Gottschee und ihrer Umwelt), die Spaltung längerer in kürzere Textstrophen und der Wechsel langer und kurzer Strophen innerhalb ein und desselben Liedes[1]).

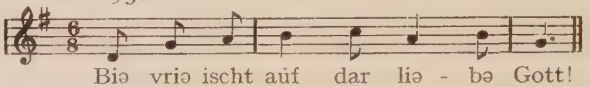
Was vom Standpunkt der unversehrten Weise als Verlust erscheint, ist vom losgelösten Teil aus gesehen, sofern er allein weiterlebt, Verselbständigung. Die Zahl der verkürzten Melodien und verselbständigten Teilsätze ist im Volksgesang bemerkenswert groß. Wir finden sie im deutschen Binnenland wie in Lothringen und zumal in den Sprachinseln. So leben z. B. der Vordersatz und die Eingangszeile einer bekannten Wandermelodie verselbständigt weiter[2]):

[1]) Zum Beispiel sind in einer Schweizer Fassung von 'Ritter und Magd' einige Strophen drei-, die übrigen vierzeilig; 'bei den dreizeiligen Strophen fällt die Melodie der 3. Zeile weg', bemerkt der Aufzeichner (A 29091, DVldr III, 54f., Fassung 144). Wesentlich ist für die Änderungen in Umfang und Zeilenzahl das noch wenig untersuchte freistrophige Singen der Frühzeit. Hier wird nicht die ganze Melodie von Strophe zu Strophe wiederholt wie in unserem gewöhnlichen Strophenlied, sondern es werden gemäß der wechselnden Länge der Textstrophen (oder auch unabhängig davon) bald zwei, bald drei Zeilen gesungen und dabei in verschiedener Hinsicht variiert. Vgl. dazu Dt. V. u. Osten S. 125 und die langen Teile des *Ordinarium missae*, besonders das älteste *Credo* und die niederländische 'Halewijn'-Weise, die namentlich in der Fassung bei Willems mit späteren Strophen des *Credo*, z. B. *Qui cum patre et filio*, übereinstimmt (siehe auch DVldr II, 107ff.). Eine andere Weise zum 'Halewijn', die unseres Erachtens mit der *Credo*-Weise nicht zusammenhängt, ist in lothr. Fassungen und einer ungarischen dreizeilig, in einer niederrheinischen aber zwei- bzw. vierzeilig (DVldr II, 101; Bartók Nr. 315, Dt. V. u. Osten S. 111f.). — [2]) Verschiedene Restgebilde aus ein und derselben Weise sind die beiden Melodien eines Handwerkliedes E.-B. Nr. 1610/11. Als weitere Beispiele nennen wir Pinck, Goethe, S. 48, 50, 60, 76, 79; Hoffmann-Richter Nr. 91; Brandsch I, 12, 44; Hauffen Nr. 6 und 79, Gottschee A 109591, '683, '673, '653/4, '701/2 (zu E.-B. 48d, II). Siehe auch J. Meier, KiV CXIVff. und Schünemann S. 38ff. u. ö. Von verselbständigten Teilsätzen unterscheiden sich Angleichungen eines Teiles der

Gottschee, A 109514.



A 109568.

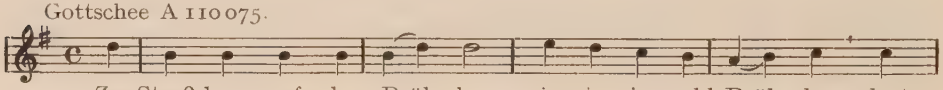


Mitunter aber läßt es sich nicht entscheiden, ob eine Melodie erst im Zersingen verkürzt wurde oder von allem Anfang an so kurz war. Wenn eine Weise in einer längeren und einer kürzeren Fassung vorliegt, würde man sich einer sehr einseitigen Theorie anschließen, wollte man sogleich verkürzendes Zersingen annehmen. Oft ist es eben umgekehrt: in der kürzeren Fassung hat sich eine ältere Form erhalten, und die längere ist deren spätere Erweiterung. Das gilt namentlich für urtümliche Gebilde in Rückzugsgebieten wie der Gottschee[1]).

Weggelassen werden sowohl Eingangs- wie Mittel- und Schlußzeilen. Ohne ihre Eingangszeile findet sich z. B. die vierzeilige Weise 'Puer nobis nascitur' in Lothringen zum 'Fisch Concelebrant' (siehe DVldr II, 298) und die dreizeilige 'Und jetzund geht das Frühjahr an' in der Gottschee (E.-B. Nr. 686, A 109615). Besonders oft läßt man den Anfang oder den Schluß fort, wenn sie einander gleich sind. Im Strophenlied, wo die erste Zeile der nächsten Strophe auf die letzte der vorangehenden folgt, tritt bei solchen Rahmenformen eine gewisse Häufung der Wiederholungen ein (z. B. *a b a | a b a | a . .*). Darin mag der Grund für diese Art der Verkürzung liegen. So erscheint z. B. die Weise 'Maria zu lieben' mehrfach ohne Vordersatz[2]).

Oft bleibt der Vordersatz auch in fünfzeiligen Weisen fort, die wie die beliebte Melodie 'Es ritten drei Reiter' gebaut sind: mit zwei sequenzierenden Mittelzeilen und einem kurzen Schlußglied, z. B.[3]):

Gottschee A 110075.



Mittelzeilen fehlen z. B. in einigen Gottscheer Aufzeichnungen[4]), die Schlußzeile in E.-B. Nr. 708d (vgl. c), die letzte und vorletzte Zeile in einer weiteren Variante

Melodie an einen anderen oft nur dadurch, daß hier die Melodie zwar einen Teil ihrer ursprünglichen Substanz einbüßt, die äußere Ausdehnung aber behält; sie bleibt ein Vierzeiler, wenn ihre Buchstabenform auch nicht mehr *a b | c d*, sondern *c d | c d* lautet. Der Unterschied ist aber unwichtig. Manchmal mag es gleichgültig sein, ob man eine Zersingeform als Angleichung oder Verselbständigung eines Teilsatzes bezeichnet, z. B. E.-B. Nr. 201b im Vergleich zu a.

[1]) Siehe dazu Dt. V. u. Osten S. 80f. — [2]) Pinck III, Nr. 7, 25, 34; Lambert, Languedoc I, 1906, S. 34, Nr. 23; E.-B. 2078. Andere Beispiele sind Pinck III, 151; Böhm, Mainfranken, S. 128, E.-B. Nr. 52a und 698; Haupt-Schmaler II, 64; Kolberg, Pieśni, Nr. 3y u. aa. Vgl. auch Amft Nr. 26; DVldr II, 16 und Peter Nr. 7; E.-B. Nr. 204a, I. — [3]) Vgl. dazu Pinck III, 115 und Peter II Nr. 159. Weitere Beispiele sind E.-B. Nr. 109d, 181a, 613; Pinck III, 320; Haupt-Schmaler I, 101; II, 15. — [4]) A 109860 (vgl. E.-B. Nr. 529), 109869 (vgl. die beiden vorangehenden Nummern).

(708e). Verselbständigte Vordersätze sind eine Durmelodie der Ballade 'Falkenstein', die offenbar auf die alte niederländische Fassung zurückgeht (DVldr I, 225) und einige Fassungen von 'Ritter und Magd' und 'Jungfer Dörtchen' (z. B. DVldr III, 65 und die mit ihr verwandte Melodie III, 103, Ukraine), verselbständigte Nachsätze z. B. Pinck II, 258 (vgl. E.-B. Nr. 772) und Haupt-Schmaler II, 15.

Die Teile einer Melodie können sich um so weniger verselbständigen, je mehr sie als Glieder im Ganzen aufgehen und die Melodie eine starke dynamische Einheit bildet; sie lösen sich leichter ab, wenn sie mit dem Grundton oder der Terz schließen und schon innerhalb des Ganzen verhältnismäßig selbständig sind. Oft erscheinen verselbständigte Teile und lückenhafte Melodien wie Trümmer[1]). Es ist ein Widerspruch in ihnen: da sie nun selbständige Melodien sind, müßten sie geschlossene Ganzheiten sein, ihrem Bau nach aber sind sie stückhaft. Die Sänger empfinden diesen Mangel oft gar nicht. Darin zeigt sich, daß das Volk auch in seinen Liedern nicht immer Ganzheit anstrebt und wahrt. Nicht alle haben Sinn für das Organische in der Musik.

Andererseits führt aber durchaus nicht jedes Weglassen von Teilen zu trümmerhaften Gebilden. Die achtzeilige Melodie der 'Burschenherrlichkeit' gewinnt durch die Verkürzung zu einem Vierzeiler in DVldr III, 19 eine eigentümliche Knappheit und Prägnanz. Durch leichte Änderungen werden Restgebilde im Volksmund wieder gerundet und geschlossen. Was bloßes Bruchstück war, wird wieder Gestalt[2]). Aber auch bei den Melodien, die für sich und rein formal betrachtet stückhaft wirken, braucht dies nicht einen Mangel zu bedeuten. Wenn eine Strophenmelodie in sich unabgeschlossen ist, so wirkt die ungelöste Spannung über die erste Strophe hinaus zur nächsten und immer weiter; man darf Volksweisen schon deshalb nicht wie geschlossene Werke ansehen, weil sie ja gewöhnlich mehrmals wiederholt werden. Und gerade sprunghafte oder offene Melodien, die nicht vollendet rund sind wie Werke der Kunst, können in besonderem Maß als naturhaft und volksliedmäßig erscheinen[3]).

3. Ausfüllung und Verzierung.

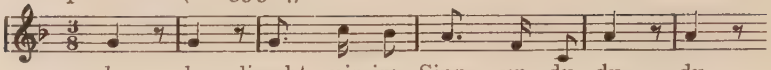
Ausfüllung und Verzierung haben — größere Melismen ausgenommen — dies gemeinsam, daß sie nur dem Inhalt, nicht dem Umfang einer Melodie etwas hinzufügen; sie bereichern, aber verlängern nicht. 'Ausgefüllt' werden 'leere' und unbewegte Stellen: Pausen, ausgehaltene Töne und Sprünge. Einschaltungen an Stelle von Pausen sind besonders im Soldatenlied beliebt und haben ähnlich instrumentalen Begleitfiguren meist keine melodische Bedeutung, sondern halten nur den Rhythmus über die Zäsur hinweg aufrecht und kehren ihn dabei scharf betonend hervor, z. B.: '. . . hört' ich einer schönen Amsel zu (eins, zwei)'[4]).

Zur nächsten Zeile überleitend singt man gern Einschiebsel auf Flickwörter[5]):

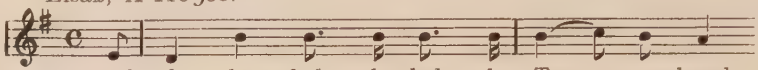
---

[1]) Zum Beispiel DVldr III, 62, 63, 65. — [2]) Darüber siehe unten S. 190f. — [3]) So z. B. die lothringische Melodie des Tageliedes 'Ganz heimelich', bei Pinck I, 201, welcher der Vordersatz fehlt. Die vollständige Weise siehe A 159035 und Dt. V. u. Osten S. 40. — [4]) Siehe Schuhmacher, Soldatenlied, S. 240; E.-B. Nr. 522d, 628, 1339, 1388. — [5]) Siehe auch Pinck, Goethe, S. 54.

Papa Gerné (A 135524).



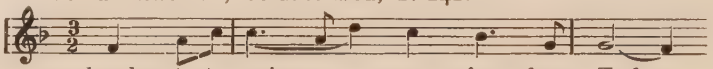
Ton- und wortwiederholende Einschübe erfolgen auch an Stelle längerer Notenwerte:

Elsaß, A 116560.

An Stelle eines ausgehaltenen Tones wird ein Ausruf mit tonwiederholenden Achteln und einem reimenden Rufwort z. B. in einem bekannten Soldatenlied eingeschoben: '. . . im grünen Klee (juchhe), im weißen Schnee' (E.-B. Nr. 766d). Die Spaltung längerer in kürzere Töne ist eine Selbstverständlichkeit bei der Übernahme der Melodie zu silbenreicheren Texten. Für das gefühlsbetonte Vorwegnehmen und Hinüberziehen der Töne wie für Tonspaltungen, die größerer Silbenfüllung entsprechen, ist die bekannteste Melodie zu den 'Königskindern' ein Beispiel (DVldr I, 198, vgl. 199).

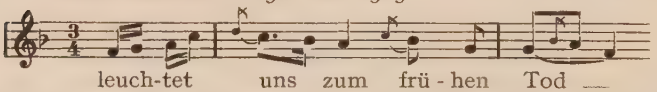
Der zeitlichen Ausfüllung der Pausen steht die räumliche Ausfüllung von Sprüngen gegenüber (siehe oben S. 139f). Die Hinzufügung von Durchgangstönen, Nebentönen, nachschlagenden Terzen[1]) leitet zur eigentlichen Verzierung über. Ausgehaltene Töne und Tonwiederholungen singt man gern zu kleinen Wellungen und doppelschlagartigen Figuren um (z. B. *e e e* in *e d e fis e*, E.-B. Nr. 700) oder zu rückläufigen Bewegungen, die den Mordenten und Pralltrillern der Ornamentik entsprechen (z. B. statt *f d — f es f | d es d*[2]).

Eine schön geschwungene Schleife um einen Ton, Vorwegnahmen, Durchgangstöne, kurze Vorschläge und zugleich den Gegensatz zweier Stile der Verzierung zeigen folgende Varianten:

Schuhmacher, Soldatenlied, S. 242.

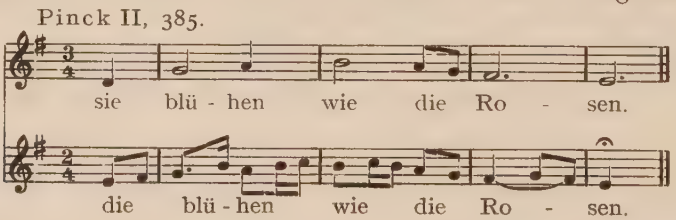


Schünemann S. 65 u. Nr. 363.



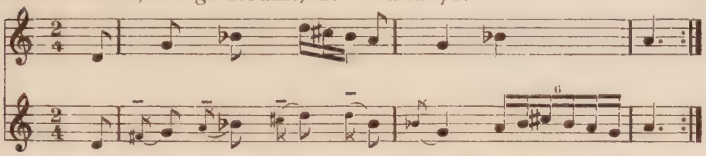
Weitergespannt ist der Gegensatz zwischen dem Blühen und Ranken in der Schlußzeile des Liedes 'Sieben Sträuß', einem der edelsten Beispiele lothringischer Melismatik, und der orientnahen Ornamentik einer griechischen Weise mit üppiger Kadenzfloskel und Häufung von Vorschlägen, durch welche die Stimme tastend in die festen Töne hineingleitet:

Pinck II, 385.



[1]) Vgl. Schünemann S. 53 ff., 60, 130ff.; Heuel S. 78ff. — [2]) Schünemann S. 68 (vgl. Marriage Nr. 56), 54f., 57f.

Merlie, Trag. Roum., S. 80 und 71.

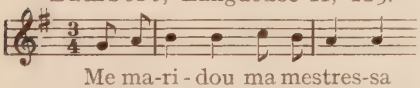


Verzierungen sind entweder tonlich und rhythmisch bestimmt und rational ausdrückbar oder nur tonlich, nicht rhythmisch oder weder in der einen noch in der anderen Hinsicht, so z. B. das Glissando, das emphatische Atemholen und die glucksenden Vorschläge im Osten und Süden[1]). Sie sind ferner entweder volksmäßig oder kunstmäßige Zierfloskeln, wie mehrfach die Verzierungen in den Souterliedekens und anderen Sammlungen derselben Zeit. Sie sind nachträgliche Ausstattungen ursprünglich kargerer Weisen oder von vornherein mit dem nur abstrakt vorstellbaren Gerüst verwachsen[2]). Sie sind größere Melismen oder Einzeltöne. Sie treten nur an einigen Stellen der Melodie auf oder 'diminuieren' sie ganz, etwa in eine Kette von Achtelligaturen, wie z. B. das köstliche 'Haid'l bubaid'l', eine Variante des geistlichen Kindlwiegens 'Joseph, lieber Joseph mein', oder die Oberuferer Singart von Luthers 'Vom Himmel hoch'[3]). Die letztere zeigt zugleich, wie einige der ursprünglichen Töne in der fließenden Bewegung untergehen und durch andere ersetzt werden.

Das Verzieren und melismatische Ausgestalten einer Melodie hat wie das Schmücken und Bekränzen in der Baukunst, Tracht und Schrift seinen Sinn zunächst in der Steigerung des Lebens durch größere Fülle, Pracht und Bewegtheit. Es kann aber auch der musikalischen Form dienen, indem es die Gliederung und gewichtige Stellen hervorhebt. Oder es ist aus dem dynamischen Spannungsverlauf heraus zu verstehen, etwa als Schwungbewegung zu einem Melodiegipfel oder als Überquellen nach einem Anschwung, so z. B. in der altniederländischen Melodie 'Op eenen morghenstont' (DVldr III, 124).

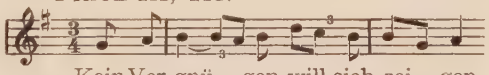
Zugleich liegt hier der Sinn des Melismas in der seelischen Erfüllung und Verstärkung des Ausdruckes. Das zeigt auch das folgende, für deutsche Melismatik sehr bezeichnende Beispiel ('Alles kommt zu seinem Ende', Tonart: *e*-moll):

Lambert, Languedoc II, 229.



Me ma-ri - dou ma mestres-sa

Pinck III, 211.



Kein Ver-gnü - gen will sich zei - gen

Viel üppiger als im Abendland, wo andere Schönheitsideale ihm entgegenstehen, ist das Verzierungswesen im Orient und in Südosteuropa. R. Lach schildert die Überladung mit Tonschnörkeln, Trillern, Portamenti aller Art auf der Insel Lussin an der Adria: 'Je mehr geschnörkelt, geheult, geschluchzt, gegurgelt und gemeckert der Vortrag klingt, für um so schöner halten sie ihn. Auch die importierten Gassen-

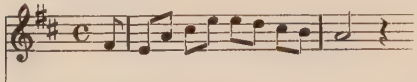
[1]) Siehe Schünemann S. 51 und AfMw II, 177; Bartók, Volksmusik der Rumänen von Maramures (1923), S. XI u. a. — [2]) Bei der sog. Dekolorierung hat man manchmal als zu selbstverständlich vorausgesetzt, daß die unter den Zieraten vermuteten Volkslieder ganz schlicht und schmucklos gewesen seien (siehe u. a. Runge, Geißlerldr, S. 18). — [3]) Tschischka-Schottky Nr. 1; Benyovszki S. 171; Dt. V. u. Osten S. 49 und 56.

hauer werden derart gesungen'[1]). Im Bereich des deutschen Liedes sind bekanntlich die Volksinseln in Rußland besonders reich an Verzierungen aller Art; Schünemann hat sie ausführlich behandelt[2]). Über Volkssänger in der welschen Schweiz heißt es bei Rossat: 'Beaucoup ne peuvent chanter la moindre cadence sans la surcharger de notes d'agrément' (I, 188).

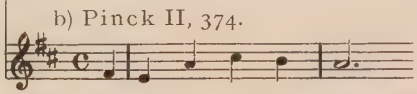
4. Weglassen von Fülltönen und Verzierungen.

Wie dem Erweitern das Verkürzen gegenübersteht, so der Ausfüllung und Verzierung die Vereinfachung tonreicher zu kahleren Melodien. Auch dieses Weglassen kann bloßer Verlust sein oder ein Zurechtsingen auf schlichte Volkhaftigkeit hin. Den Arten der Ausfüllung und Verzierung entsprechen Arten der Vereinfachung. Man läßt Durchgangstöne und Vorhalte weg, zieht bei kleinerer Silbenzahl Achtel zu Vierteln zusammen, unterläßt überleitende Wendungen (siehe unten S. 180), tilgt Kadenzfloskeln und ersetzt melismatische Stellen durch syllabischen Vortrag:

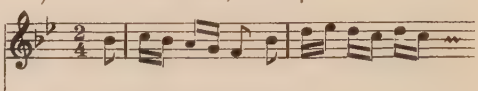
a) 'Kaplied', Böhme, Volkst. Ldr., Nr. 44.

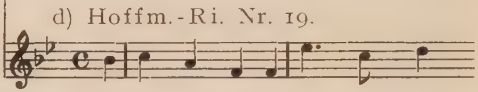


b) Pinck II, 374.



c) 'Graf Friedrich', E 2046.

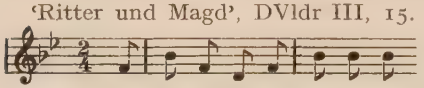


d) Hoffm.-Ri. Nr. 19.

Vereinfacht werden Kunstlieder im Volksmund, geistliche Lyrik für den Gemeindegesang[3]), gregorianische Melodien im späteren Kirchenlied[4]), altdeutsche Weisen in späterer Zeit[5]), Melodien der Rokokozeit im 19. Jahrhundert[6]), westdeutsche Weisen im deutschen Nordosten[7]). Manchmal singt ein und derselbe Sänger sein Lied an einem Tage reich verziert und am nächsten einfach und kahl[8]).

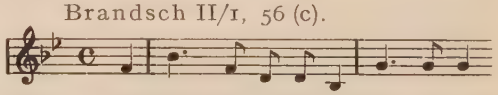
5. Ersetzung, Auswechslung, Entlehnung.

Mit einem Bestandteil einer Weise kann dreierlei geschehen: man ändert seine Beschaffenheit, läßt ihn weg oder ersetzt ihn durch etwas anderes, sei es ein Stück aus einer fremden Melodie, eine neu erfundene Wendung, eine Verlegenheitsphrase oder eine stehende Formel. Der also von außen eintretende Bestandteil kann dem, den er verdrängt, ähnlich sein; man gleitet assoziativ in eine ähnliche Wendung, die anderswo zu Hause ist:

'Ritter und Magd', DVldr III, 15.



Brandsch II/1, 56 (c).



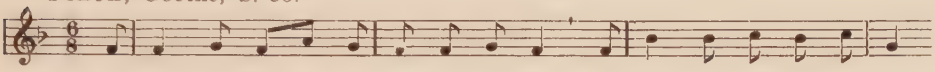
Eine Zwischenform zwischen Veränderung der Beschaffenheit und Entlehnung liegt vor, wenn der Sänger eine Melodie in der Richtung auf eine andere hin umsingt, die ihm dabei als Modell vorschwebt[9]).

[1]) SIMG IV, 615ff. Vgl. dazu und zum Verzierungswesen überhaupt auch sein Hauptwerk 'Studien zur Entwicklungsgeschichte der ornamentalen Melopöie', 1913. — [2]) Siehe besonders S. 51ff., 57ff., 64ff., 97ff. — [3]) Zum Beispiel Zahn Nr. 1582a, b. — [4]) Siehe Heuel S. 9, 19ff. u. ö. — [5]) Zahlreiche Beispiele bei Zahn, Werlin, E.-B. Nr. 245, 678a u. a. — [6]) Vgl. Böhme, Volkst. Ldr, S. V, Heuel S. 86ff.; DVldr I, 274f.; II 216. — [7]) Siehe Dt. V. u. Osten S. 88f. — [8]) Zum Beispiel Schünemann Nr. 35 u. S. 394 — [9]) Vgl. Müller-Blattau, 'D. deutsche Volkslied in Lothringen' (Dt. Archiv f. Landes- u. Volksf. II, 150).

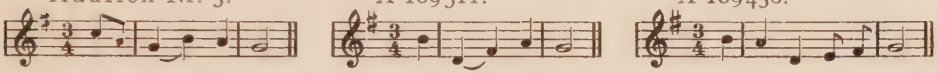
Entlehnung oder Kontamination[1]), das Einfließen von Bestandteilen eines Liedes in ein anderes, tritt besonders dann ein, wenn sich ein großer Liedschatz im Gedächtnis eines Sängers aufgesammelt hat, manche dieser Lieder teilverwandt sind und der Sänger seinem Typus nach zu Assoziation und Vermengung neigt. Dabei verdrängen meist bekannte Phrasen aus Lieblingsliedern weniger geläufige Wendungen.

So wird z. B.[2]) in der schlesischen Weise zum 'Grafen Friedrich' die erste Zeile einmal durch den Eingang eines bekannten Kirchenliedes ersetzt, ein anderes Mal durch den Beginn der Weise 'In des Waldes tiefsten Gründen'.

Das Eintreten von stehenden Formeln, Verlegenheitsphrasen und Neubildungen hat Schünemann beschrieben und belegt (S. 104ff.). Kennzeichnend ist eine lothringische Fassung des 'Zimmergesellen'; die Sängerin kommt erst in der zweiten Zeile in die Normalform hinein:

Pinck, Goethe, S. 86.

'Auswechslung' liegt vor, wenn in verschiedenen Fassungen einer Weise, die im übrigen ziemlich übereinstimmen, an einer Stelle hier diese und dort jene beliebige formelhafte Wendung eintritt. So lautet z. B. in drei sonst fast tongetreu übereinstimmenden Gottscheer Melodien die Schlußwendung[3]):

Hauffen Nr. 3. A 109511. A 109438.



Das übernommene Glied verdrängt ein bisheriges völlig oder ist ein bloßer Einschlag oder Anklang. Er kann verschieden lang sein und an verschiedenen Stellen eintreten. Der 'Ersatzteil' ist der Kehrreim z. B. in E.-B. Nr. 1338, 1351f., die Eingangszeile in E.-B. Nr. 1512, I u. II, der Mittelteil in E.-B. Nr. 602a, I u. II, die 3. u. 5. Zeile in E.-B. Nr. 251, der ganze Nachsatz in E.-B. Nr. 683c und d, 694, I, II, 1072, der ganze Vordersatz in E.-B Nr. 1075/7, 1303 und 1305; Nyerup I, Nr. 222; Sušil[3] Nr. 443. Nur in der Schlußzeile und außerdem nur im Rhythmus stimmen E.-B. Nr. 2127, I und II überein, nur in der dritten Zeile E.-B. Nr. 709b und c.

V. Änderungen der Form.

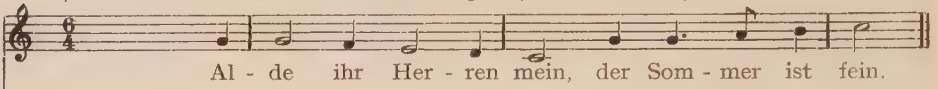
Die 'Form' einer Melodie ist weder nur ihr Buchstabenschema (z. B. *a b a*), noch bloß der Verlauf der Spannungen und Lösungen, sondern die Gesamtheit folgender Zusammenhänge: 1. Die Reihenfolge der Teile, 2. die Gliederung, 3. Gleichheit und Verschiedenheit, Wiederholung und Wechsel, 4. der Gewichtsverlauf, 5. der Spannungsverlauf, 6. die 'Einheit' (Gleichgewicht, Zusammenpassen, Sichergänzen). Jeder dieser Kategorien entsprechen Arten des Umsingens.

[1]) Siehe Mersmann (S. 101 u. ö.) u. a. Nicht zur Kontamination gehört das quodlibetartige Aneinanderreihen von Liedanfängen; siehe Böhm, Mainfranken, S. 150. — [2]) DVldr II, 216. Andere Beispiele: ebenda, rheinische Weise; E.-B. Nr. 1798; Pinck II, 363; Köhler-Meier Nr. 125B; ZfVk NF 8 (1938), 67; siehe auch die Beispiele bei J. Meier, KiV; Schünemann S. 40ff u. Böhm, Mainfranken S. 121 ff. — [3]) Vgl. auch d. Schlüsse in E.-B. Nr. 117a, I u. III, 1918D u. 2074; Kretzschm.-Zucc. II, Nr. 153 u. Brandsch, Vldr Landsch. 21, S. 35.

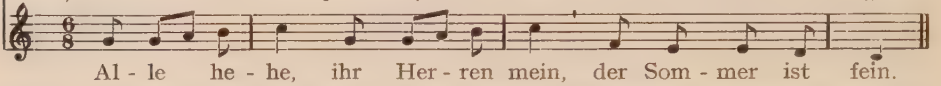
1. Umstellung.

Der Reihenfolge entspricht die Umstellung. Im weiteren Sinne ist jede Verrückung eines Teiles an eine andere Stelle 'Umstellung', auch z. B. das Vorrücken der zweiten Zeile, wenn die bisherige Eingangszeile wegfällt (siehe oben S. 172). Im folgenden aber sprechen wir von Umstellung als einem Austausch. Zwei Teile einer Melodie tauschen miteinander den Platz; der Sänger bringt sie beide, aber in anderer Reihenfolge[1]):

a) 'Sommer und Winter', Werlin S. 1502 (E.-B. Nr. 1066).



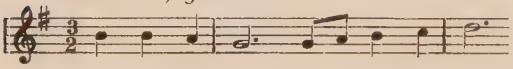
b) Mittendorfer DVld 30 S. 8 (Moser, Tönende Volksaltertümer, S. 214).



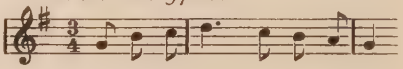
Da die Teile mit anderen Plätzen auch andere Funktionen im Aufbau der Melodie erhalten, kann die Umstellung weitere Änderungen mit sich bringen. So schließt z. B. in einer Fassung eines Gottscheer Liedes die erste der beiden Zeilen mit dem Leitton; in einer anderen Fassung aber, in der die Zeilen umgestellt sind, steht sie am Schluß und kadenziert dementsprechend in den Grundton ((DVldr III, 138f.). Auch die unterschiedlichen Anfänge sind bezeichnend.

Die umgestellten Teile sind Zeilen (wie in den bisherigen Beispielen) oder Teilmotive[2]):

Pinck III, 328.

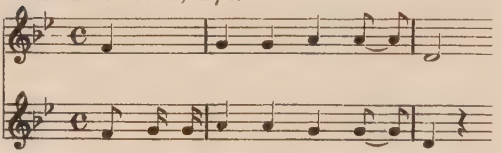


E.-B. Nr. 572b.

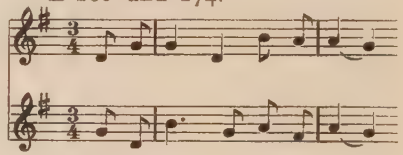


Die gewöhnlichste Art aber ist die Umstellung einzelner Töne[3]). Sie erinnert an die Metathesis der Laute in der Sprache:

Brandsch I, 17f.



E 260 und 274.



2. Verbindung und Trennung.

Zur Form einer Melodie gehört zweitens die Gliederung und Stetigkeit der Bewegung. In den äußersten Fällen sind die Glieder völlig voneinander getrennt oder gehen ohne jeden Einschnitt ineinander über. Zwischen diesen beiden Polen gibt es verschiedene Grade des Zusammenhanges. Das Umsingen verstärkt bald die Stetigkeit, bald die Unterbrechungen, es öffnet

---

[1]) Ein anderes Beispiel ist Roger Nr. 376—Bartoš-Janáček Nr. 1269, Dt. V. u. Osten S. 124. — [2]) Siehe auch Schünemann S. 110ff. über die 'Vertauschung und Auswechslung von Liedteilen', das 'Umsetzen und Verrücken charakteristischer Partien'. Einige seiner Beispiele deuten wir aber anders. In Nr. 275 ist in der ersten Strophe der Vordersatz dem Nachsatz angeglichen (*c d c d*); die beiden anderen Strophen verlaufen normal *a b c d*. — [3]) Siehe auch DVldr II, 294, E.-B. Nr. 146, T. 4f, 619 Anfang, 2000b, Var. des Schlusses.

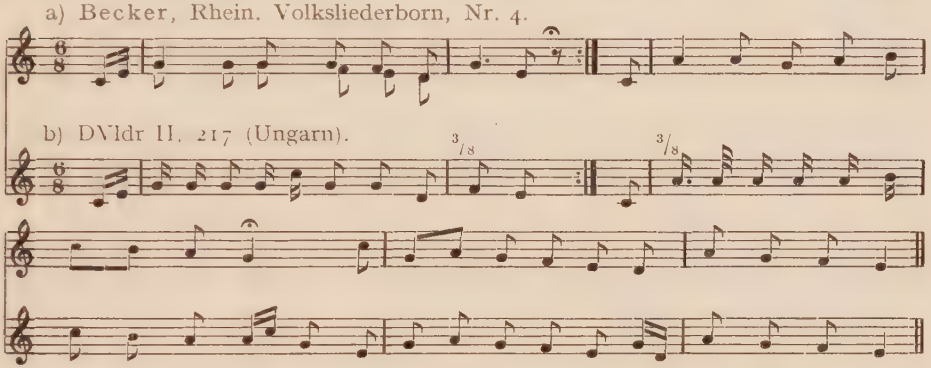
die Glieder oder schließt sie gegeneinander ab und spaltet mitunter ein größeres in zwei kleinere oder zieht umgekehrt zwei kleinere in einen Bogen zusammen.

Die Stetigkeit einer Melodie liegt in dem ununterbrochenen Fortlaufen der Ton- und Stimmbewegung, sodann in den Spannungen, die von Glied zu Glied weiterwirken, ferner im Pulsieren des Rhythmus und schließlich in der Beständigkeit der Eigenschaften oder Gleichartigkeit der Teile. Faktoren der Trennung sind dementsprechend die Unterbrechung der Ton- und Stimmbewegung, die Lösung der Spannungen schon vor dem Übergang zur nächsten Zeile usf. Das Umsingen verbindet und trennt die Teile einer Melodie in jeder dieser Hinsichten.

a) Es trennt zunächst durch Einfügung und Verlängerung von Pausen[1]) und verbindet durch deren Beseitigung oder Verkürzung.

So werden z. B. in einer Fassung der rheinischen 'Graf-Friedrich'-Weise die Einschnitte zwischen den Zeilen über die Gemeinform hinaus gedehnt, in einer anderen dagegen werden die Pausen ausgelassen, der erste Zäsurtakt wird gekürzt, und die Stimme setzt kaum ab; ohne Aufenthalt geht sie von einem Teil in den anderen über:

a) Becker, Rhein. Volksliederborn, Nr. 4.



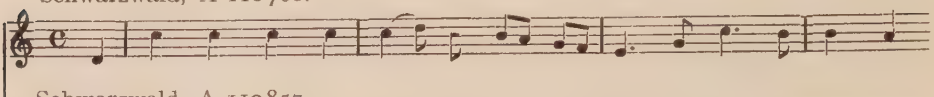
b) DVldr II, 217 (Ungarn).

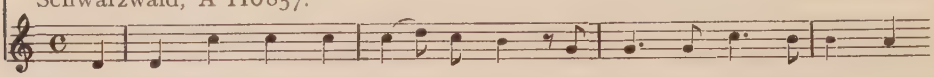
Man schließt aber einen Melodieteil an den vorangehenden auch dadurch enger an, daß man die Bewegung über die Grenze hinweg aufrecht erhält. Das kann durch die Einführung eines weiblichen statt männlichen Schlusses der vorangehenden und eines auftaktigen statt volltaktigen Anfanges der nächsten Zeile geschehen oder durch Dehnung des Schluß- und Anfangstones[2]) oder durch überbrückende Ansatzfiguren, Übergänge, Bindeglieder[3]). Einschübe können aber auch die entgegengesetzte Wirkung haben. Ein scharfes 'Eins, zwei' in einer leierigen Bewegung wirkt drastisch als 'Einschnitt', z. B. 'Maria saß weinend im Garten' (Stückrath ZfVk 1913, S. 79).

[1]) Nicht alle Pausen sind freilich Zäsurpausen. Vier weitere Arten sind: die Atempause mitten in einem Bewegungszug, die Ansatzpause (der Sänger unterbricht vor einem hohen Sprung oder einem Melisma, siehe Schünemann S. 46ff.), die Pause als Manier, ein Abhacken 'ohne erfahrbaren Sinn' (Schünemann S. 47), und die deklamatorische, die Kunstpause. — [2]) Beispiele für Verkürzung oder Verlängerung der Grenztöne und Einfügen oder Weglassen von Pausen: E.-B. Nr. 405, 1324—26, 1423, 1979, 2000. Siehe auch die Abstände zwischen Kehrreim und Liedkörper in E.-B. III, 218 und Nr. 1351. — [3]) Zum Beispiel oben S. 173f und DVldr III, 103.

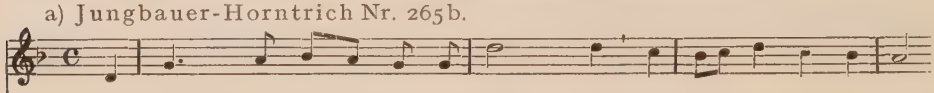
In folgendem Beispiel wird eine flüssige Überleitung weggelassen und die Bewegung unterbrochen:

Schwarzwald, A 110768.

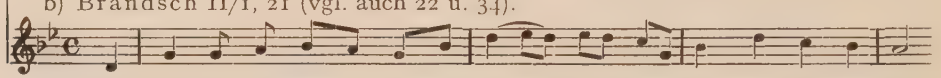


Schwarzwald, A 110857.

b) Die melodische Bewegung wird beim Übergang zur nächsten Zeile mitunter nicht bloß aufrechterhalten, sondern noch verstärkt. Besonders im altdeutschen Lied und seinen Rückzugsgebieten finden wir immer wieder Fassungen, in denen an der Übergangsstelle die Linie bewegter wird oder durch vorübergehendes Umschlagen des Rhythmus eine Spannung eintritt. Die bekannteste Erscheinung dieser Art sind die für altdeutsche Weisen charakteristischen Dreiergruppen[1]). Aber auch das Überquellen in bewegten Tonfolgen ist für deutsche Melodik bezeichnend[2]):

a) Jungbauer-Horntrich Nr. 265b.



b) Brandsch II/1, 21 (vgl. auch 22 u. 34).

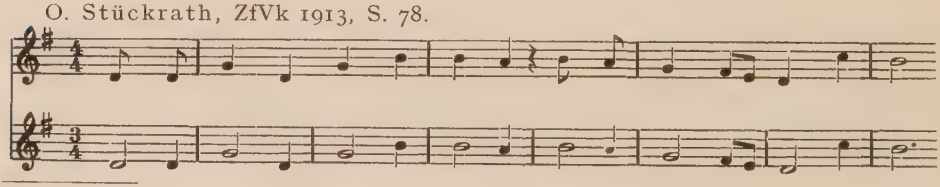


c) Der Einschnitt zwischen zwei Zeilen tritt um so mehr zurück, je stärkere Spannungen von einer zur anderen hinüberwirken; er tritt hervor, wenn die Spannungen im vorangehenden Teil schwach sind oder bereits vor dem Übergang gelöst werden.

So wird z. B. die erste Zeile einer Weise zur 'Rabenmutter' in einer brandenburgischen Fassung durch eine geruhsame Kadenz mit Dehnungen der drei letzten Töne abgeschlossen, während die schlesische Variante die Bewegung ohne Abklingen sogleich weiterträgt (E.-B. Nr. 212a und b). In der älteren Singart des 'geistlichen Maien' strömt die Melodie durch den Quintaufschwung über die Zeilengrenze hinweg, in der jüngeren dagegen endet sie in einem wenig triebkräftigen Melisma und setzt nach kurzem Unterbrechen neu an (E.-B. Nr. 2027). In der Ballade 'Die Jüdin' sinkt die Fassung E.-B. Nr. 98b nach dem Aufstieg wieder in die Ruhelage zurück, 98c II dagegen steigt zur dominantischen Quinte empor, öffnet so die Zeile gegen die nächste und faßt beide in einen melodischen Bogen zusammen.

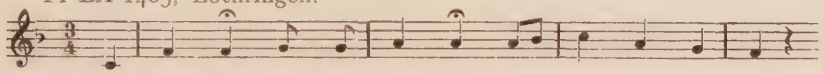
d) Rhythmische Änderungen bringen oft nicht nur eine Verlängerung oder Verkürzung der Pause mit sich, sondern auch den Verlust oder Gewinn eines stetigen Gehens ohne Aufenthalt:

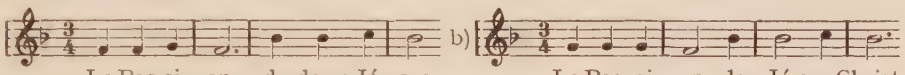
O. Stückrath, ZfVk 1913, S. 78.



[1]) Zum Beispiel DVldr I, 173—183. — [2]) Siehe auch Brandsch I, 171.

In einer solchen pulsierenden oder pendelnden Bewegung sind Einschnitte niemals so ausgeprägt wie bei rhapsodischem Vortrag. Das unterscheidet die Gliederung z. B. der böhmischen Fassung der 'Entführten Graserin' von der lothringischen, die nicht nur Pausen einschiebt und auf den Schlußtönen verweilt, sondern der auch die Stetigkeit des Rhythmus abgeht (DVldr II, 147f). Das mehrfache Anhalten der Bewegung kann einen geschlossenen Bogen untergliedern und die sonst ineinander übergehenden Motivteile herausstellen und gegeneinander absetzen:

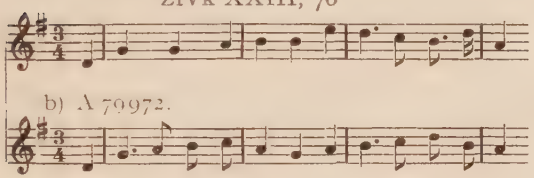
Pl LA 1405, Lothringen.

c) Gleichheit gliedert, Gleichartigkeit bindet. Je mehr sich die Eigenschaften einer Melodie, ihre Tonlage, ihr rhythmisches Motiv usf. vom Anfang bis zum Ende gleichbleiben und je gleichartiger die Teile demnach sind, um so weniger heben sie sich voneinander ab. Dagegen wirkt getreue Wiederholung ebenso wie ausgeprägte Verschiedenheit begrenzend; ein Motiv, das wiederholt wird, prägt sich eben dadurch als geschlossenes Motiv aus, z. B. Schünemann, S. 115, und Millien I, S. 13 (a), gegenüber Branchet-Plantadis, Limousin, S. 11 (b):



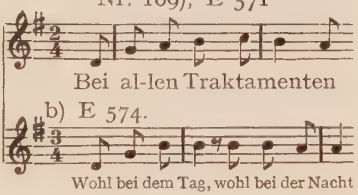
Im ersten dieser Beispiele wirken auch der volltaktige Beginn und das stockende rhythmische Motiv der Stetigkeit entgegen.

Meist verschärft oder mindert das Umsingen nur die schon bestehende Gliederung, mitunter aber schafft es Einschnitte, wo bisher ein völliges Ineinander war[1]), oder zieht zwei Teile in einen größeren zusammen[2]):

a) 'Geburt im Walde' (DVldr Nr. 7), ZfVk XXIII, 76



a) 'Häsleins Klage' (E.-B. Nr. 169), E 571



Zusammengezogen werden zwei Glieder in eines entweder so, daß dabei einige Töne wegfallen; es treten etwa der Anfang des ersten und der größere Teil des zweiten Gliedes zu einer neuen Einheit zusammen[3]). Oder beide bleiben in ihrem Umfang erhalten[4]). Der Gegensatz von 'Langzügigkeit' und 'Kurzzügigkeit' (Müller-Blattau) ist für das Verhältnis deutscher zu slawischer Melodik bezeichnend, findet sich aber auch innerhalb des deutschen Liedes, z. B. in zwei Fassungen des 'Falkenstein'[5]).

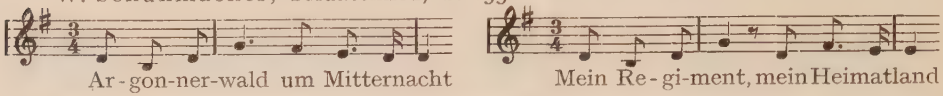
Manchmal wird die Grenze zwischen zwei Teilen etwas verschoben, so daß Töne, die bisher zum vorangehenden Teil gehörten, nun dem folgenden zugeteilt sind oder umgekehrt. So ist z. B. ein und dieselbe melismatische Wendung in einer Fassung

[1]) Über Spaltung der Schlußzeile und 'Zerlegung eines geschlossenen Formteiles durch Umbiegung der Endungen' siehe Mersmann, Grundlagen, S. 100. Über Zusammenziehung in Responsorien siehe P. Wagner, Greg. Mel. III, 332. — [2]) Siehe unten S. 182 und 'Ritter und Magd', Dt. Monatshefte in Polen II, 206. — [3]) Zum Beispiel DVldr III, 103, Fassung 24, Zeile 1, gegen 20, Zeile 1—2. — [4]) So sind in einer geistlichen Umdichtung des Wettstreitliedes 'Buchsbaum und Felbinger' die beiden Zeilen des Nachsatzes zur Einheit einer langzügigen Linie zusammengeschlossen (E.-B. Nr. 1073). — [5]) DVldr I, 223, 225; Deutsche Musikkultur IV, 26.

von E.-B. Nr. 529 Anfang der letzten, in der anderen Schluß der vorletzten Zeile. Derselbe Fall liegt in E.-B. Nr. 1380 und 1384 vor, entsprechend der Verschiedenheit der Texte.

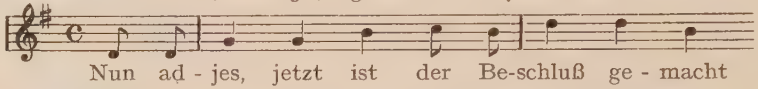
Mit textlichen Unterschieden hängen Änderungen der Gliederung naturgemäß häufig zusammen. Dem Einschnitt im Wortlaut entsprechend tritt etwa eine Pause ein, und die Linie setzt neu an, statt stufenweise fortzuschreiten:

W. Schuhmacher, Soldatenlied, S. 233.



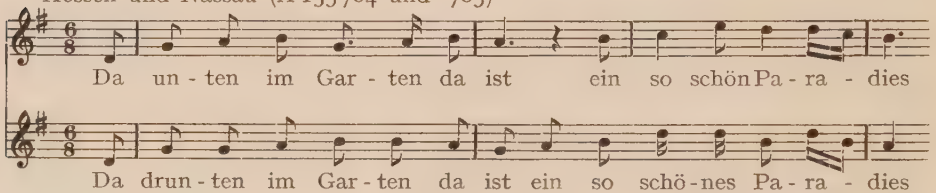
Entsprechend dem Zersingen des textlichen Zusammenhanges wird ein melodischer Bogen z. B. in einer Fassung des 'Grafen Friedrich' gespalten (Pinck, Goethe, S. 69 gegen 66). Oder es werden umgekehrt zwei Zeilen im Wortlaut wie in der Melodie zu einer zusammengezogen:

Schüneman'n, Nr. 150; vgl. E.-B. Nr. 768.



In diesen Fällen stimmt die musikalische mit der textlichen Gliederung überein. Sie kann aber auch sinnvoll von ihr abweichen. Im folgenden Beispiel überwindet das musikalische Umsingen eine unschöne Einteilung des Wortlautes. Das Lied von der 'Verwandelten Blume' (E.-B. Nr. 9) hat in den meisten Fassungen einen sinnwidrigen Einschnitt, der durch den Reim 'ist' — 'Paradies' noch unterstrichen wird. Die zweite der folgenden Fassungen beseitigt diese Mißlichkeit, indem sie die beiden Zeilen in eine ungeteilte Kurve zusammenzieht und eine dem Textinhalt entsprechende schwache Zäsur im 1. Takt anbringt:

Hessen und Nassau (A 135704 und '705)



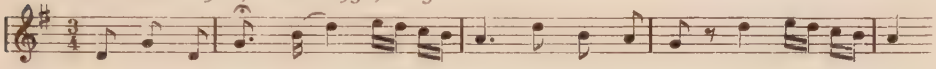
3. Differenzierung und Angleichung.

Die dritte Kategorie der Form ist die Gleichheit und Verschiedenheit der Glieder; tongetreue Wiederholung und Wechsel in jeder Hinsicht sind die Grenzfälle. Das Umsingen gleicht einen Teil einem anderen, von dem er bisher verschieden war, an und differenziert umgekehrt einen Teil und seine Wiederholung. Angleichung herrscht im Zersingen vor, Differenzierung in aufsteigender Entwicklung. Ursachen der Angleichung sind Beharrungstendenz, Vergessen, unentwickeltes Bewußtsein von Gegensatz und Symmetrie, Neigung, eindrucksvolle Motive zu wiederholen[1]); Ursachen der Differenzierung sind der im Wesen des Lebendigen begründete Drang nach Abweichung statt genauer Gleichheit, die schöpferische Lust am Variieren und die bauenden Kräfte in der Entwicklung, welche die Teile, indem sie

[1]) Siehe dazu die Wiener Akademieabhandlung von Robert Lach, 'Das Konstruktionsprinzip der Wiederholung in Musik, Sprache und Literatur', 1924 (Sitzungsbericht 201).

sie differenzieren, aufeinander beziehen und zu Gliedern eines höheren Ganzen erheben. So sind aus der anfänglichen Zeilenkette durch Differenzierung Strophen entstanden (*a a'*), so aus einfacheren höhere Formen[1]).

Die Differenzierung der Stellen zur Terzsequenz zeigt eine ostpreußische Fassung der 'Rheinbraut' (DVldr II, 171 und 186f.). In der jüngsten Fassung des 'Betrügerischen Freiers' weicht die fünfte von der dritten Zeile, mit der sie in der Gemeinform übereinstimmt, stark ab und beginnt mit einer neu ansetzenden Figur. So ändert sich hier auch die Gliederung: die fünfte und sechste Zeile schließen sich zu einem typischen Nachsatz zusammen, und in der Melodie als Ganzem prägt sich damit stärker die Dreiteiligkeit aus (DVldr II, 132f.). Mehrfach wird bei Wiederholungen nur der Anfang oder nur die Kadenz geändert:

Zu E.-B. Nr. 96c, DVld 1931, S. 5.

Angleichung ist Beharrung oder Vorwegnahme; ein späterer wird an einen vorangehenden Teil angeglichen oder umgekehrt. Man singt entweder statt einer neuen Tonfolge die alte noch einmal[2]), oder man nimmt vorweg und singt *b*, wo erst *a* zu singen wäre[3]). Die vorwegnehmende Angleichung scheint im deutschen Lied häufiger zu sein als die nachwirkende.

Ihrem Grad nach reicht Angleichung von den schwächsten Spuren einer Anähnlichung bis zum tongetreuen Gleichwerden. Eine Anähnlichung der Teile aneinander bedeutet es, wenn Teilmomente der Melodie gleichartig und einförmig werden, wie z. B. der Rhythmus altdeutscher Weisen im 17. Jahrhundert, eine Differenzierung oder Abhebung umgekehrt, wenn Rhythmus, Tonalität, Linienführung innerhalb einer Melodie mannigfaltiger und abwechslungsreicher werden.

Dem Umfang der Teile nach reicht die Angleichung vom Ton bis zum Satz. Fortschreitende Tonangleichung verläuft z. B. so: *d g fis | e a — g g fis | e a g g g | a a*[4]). Die erste Zeile wird als dritte wiederholt z. B. bei E. Meier, Schwaben, Nr. 10. Der ganze Vordersatz ist dem Nachsatz angeglichen z. B. in E.-B. Nr. 201b und 1600, IV.

Der Zahl der Glieder nach reicht die Angleichung bis zur Einebnung der ganzen Melodie: nur ein Teil bleibt in seiner Substanz bestehen, die übrigen wiederholen ihn (siehe unten S.193f). Hochgradige Angleichung kann auch zu Sequenzketten führen. Ein kurzes Eingangsmotiv wird, anstatt anders weitergeführt zu werden, beibehalten und rückt wie mechanisch von Stufe zu Stufe ab, so z. B. in der Fassung E.-B. Nr. 110c, IV aus Böhmen zu 'Ritter und Magd' und im 'Ülinger' (DVldr II, 112, Fassungen 67 u. 106).

Eine Differenzierung oder Angleichung bedeutet, wenn sie erheblich ist, eine starke Veränderung der Gesamtform. So lautet z. B. das Buchstabenschema einmal: *a b c d*, in einer anderen Fassung: *a b . c* b_1, in einer dritten: *a b :|| b* (E.-B. I, 599f.). Statt *a b :|| c* c_1 *d* d_1 sieht das Schema einer Aufzeichnung von 'Ritter und Magd' so aus: *d* d_1 *c* c_1 d_1 d_1 (Krapp Nr. 86). Aus *a* a^2 *b c* wird im Lied vom 'treuen Knaben' a^3 a^3 *b c* und a^3 *b b c* (E.-B. Nr. 93c und Schünemann S. 101). Oft sind in einer Fassung Vorder- und Nachsatz gegeneinander differenziert und ergänzen sich, in anderen dagegen sind sie gleich. So wird in jüngeren Fassungen des 'Wilhelmus von Nassauen' und des 'Gutzgauch' der Schluß zur Wiederkehr des Anfanges (E.-B. Nr. 298a gegen b und 880c gegen a).

Durch Angleichungen kann die Form ihre Logik und Folgerichtigkeit verlieren, z. B. in einigen Fassungen von 'Ritter und Magd', wie Pinck, Goethe, S. 93. Mitunter aber werden die angeglichenen Teile wiederum differenziert und aufeinander

[1]) Beispiele siehe oben S. 167ff und Dt. V. u. Osten S. 78ff. — [2]) Zum Beispiel DVldr III, 86, F. 171, Mersmann S. 52 u. a. — [3]) Zum Beispiel DVldr III, 61, E.-B. Nr. 203b gegen a. — [4]) A 104472/3, 119048. Siehe auch oben unter Einebnung und die zahlreichen Beispiele bei Mersmann S. 49ff. u. ö.

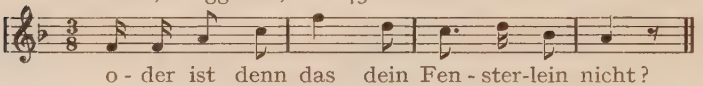
eingestellt. So nimmt z. B. in E.-B. Nr. 201 b (vgl. 201 a) der Vorder- den Nachsatz voraus; die zweite Zeile aber wird von der vierten differenziert, so daß die beiden Teilsätze sich ergänzen. In der Drostefassung der 'Elfjährigen Markgräfin' lautet die dritte Zeile, abweichend von der Ausgangsform, wie die Schlußzeile; in der Kadenz aber ist sie gegen diese abgehoben.

4. Änderungen des Gewichtsverlaufes (Steigerung und Rückgang).

Auf Änderungen der rhythmischen und tonalen Gewichtsverteilung haben wir bereits hingewiesen. Im folgenden aber handelt es sich um das Wachsen und Sinken der Intensität als um einen Gesamtvorgang, in dem Rhythmus und Tonfolge nur als Teilmomente enthalten sind. Der wichtigste Faktor ist dabei das Heben und Senken der Stimme; aber auch das nachdrückliche Dehnen und Betonen, die rhythmische Belebung und tonale Spannungen können wesentlich sein. So wird z. B. in der Besenbinderweise die dritte Zeile gewöhnlich durch das Emporsteigen bis zur Dezime über die erste hinaus gesteigert, in einer Schweizer Fassung aber durch Dehnung und nachdrücklicheren Vortrag:

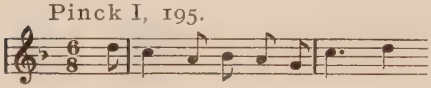
E.-B. Nr. 980.

Gaßmann, Wiggertal, Nr. 45. Gedehnt.

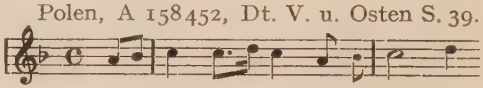


Beim Heben der Stimme aber kommt es nicht nur auf die absolute Höhe im betreffenden Tonraum an, sondern auch auf das Verhältnis zwischen Gipfel und Ausgangsniveau, auf die metrische Lage des Höhepunktes, seine Vorbereitung und die Art des Aufstiegs. Wie anders werden in den beiden folgenden Zeilen die Spitzentöne vorbereitet! Dort wird das *c* dreimal vorweggenommen, hier nur einmal, dort schrittweise vom *a* aus erreicht, hier durch einen Quartsprung vom *g*; dadurch wirkt es hier viel frischer und wird plastisch hervorgehoben. Das *d* in der vierten Zeile erklingt dort auf einem schwachen, hier auf einem guten Taktteil, und ist dort nur räumlich der höchste Ton, hier aber der Intensität nach der wirkliche Gipfel eines Bogens.

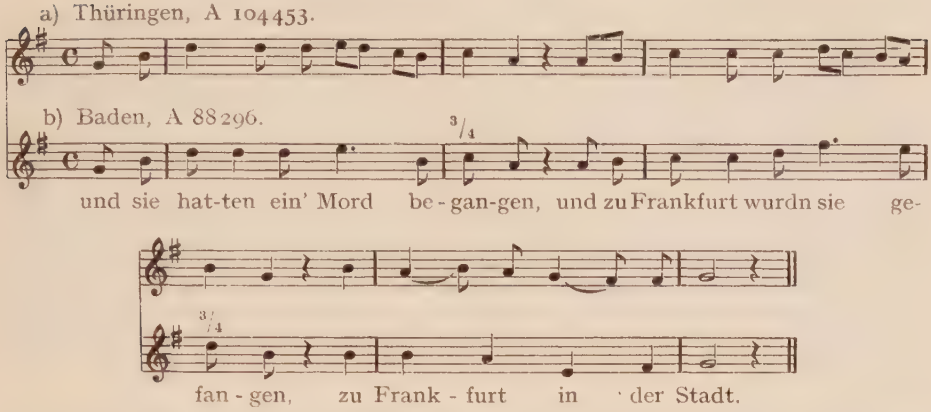
Pinck I, 195.



Polen, A 158452, Dt. V. u. Osten S. 39.



Die Grundformen des Gewichtsverlaufes sind Steigerung, gleichbleibende Intensität und Rückgang. Das Umsingen verändert die Melodien von einer zur anderen dieser Möglichkeiten. So liegt z. B. in den meisten Varianten einer Weise zum Lied vom Gefangenen und dem Ring (E.-B. Nr. 65) der Höhepunkt des Nachsatzes am Anfang; das Motiv sinkt um eine Stufe abwärts. Eine der Fassungen aber biegt die Linie zu emphatischer Steigerung um; sie verlängert die Gipfeltöne, hebt sie stärker heraus und bereitet sie durch die rhythmischen Spannungen von Synkopen und verkürzten Takten vor:



In der ersten der beiden Ulingermelodien E.-B. Nr. 42h bleibt die Schlußzeile in anknüpfender Wiederholung auf der Ebene der vorangehenden, in der zweiten, auch rhythmisch schwungvolleren, dagegen übersteigert sie den bisherigen Verlauf in einem frischen Hochschwung zur Oktave; dadurch kommt eine Folge von vier immer höher geschwungenen Bögen zustande. Auch in der 'Abschiedsklage' E.-B. Nr. 722c bedeutet die Schlußzeile einmal ein bloßes Abklingen, in der anderen Fassung aber den Höhepunkt. Die erste Melodie im Erk-Böhme erreicht ihren Gipfel in der dritten, die nächste in der zweiten Zeile (E.-B. Nr. 1a). Eine Melodie zum 'Schloß in Österreich' läuft im Vordersatz als Wellenlinie um die Dominantachse fast ohne Steigerung ab, während sich die Variante zielstrebig zum Gipfel steigert (E.-B. Nr. 110a und 61a c). In der Mollweise zur 'Rheinbraut' halten sich die vier Zeilen auf der gleichen Tonhöhe und Intensität; die Fassung Arnolds zur Ballade 'Bluthochzeit' dagegen steigert sich zur dritten Zeile als dem Höhepunkt (DVldr II, 170 und 157).

Die Steigerung einer Melodie kann durch spätere Fassungen überboten werden, z. B. JbfVf III, 160 oder in der Fassung der Besenbinderweise zu Uhlands 'Es zogen drei Burschen wohl über den Rhein' (JbfVf V, 174).

Eine häufige Erscheinung ist die Verlagerung des Gipfels[1]). Oft wird der Höhepunkt vorweggenommen. Während ihn der eine Sänger erst in der zweiten Hälfte der Melodie erreicht, bringt ihn der andere bald zu Anfang. Jener hält zunächst zurück, dieser springt schon in der ersten oder zweiten Zeile in den Spitzenton und nimmt sich dadurch die Möglichkeit einer allmählichen Steigerung. So singt man z. B. in einer Schweizer Fassung des 'Glücksjägers' den überschwenglichen Schluß schon in der zweiten Zeile; in einer volksdeutschen Variante aus Rußland dagegen hält sich der Sänger zunächst in schwächeren, unscheinbaren Wendungen, bringt dann aber den Schluß als wirklichen Gipfel[2]).

5. Änderungen des Spannungsverlaufes.

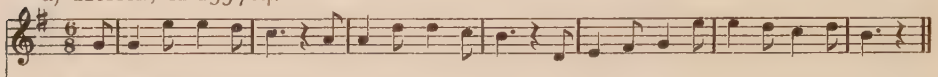
Mit dem Gewichtsverlauf zusammen ist die Folge der Spannungen und Lösungen die 'innere Dynamik' einer Melodie. Das Umsingen verstärkt oder schwächt das Drängen und Streben, es greift in die Aufeinanderfolge der Spannungen ein, ändert das Verhältnis zwischen diesen und ihren

[1]) Zum Beispiel DVldr III, 55, 3. Zeile, Mersmann S. 50 ('Verschiebung des Schwerpunktes in die letzte Zeile'. Die ersten drei Zeilen 'werden zu Stufen für den Schlußstein'). — [2]) A 21140 und 127543.

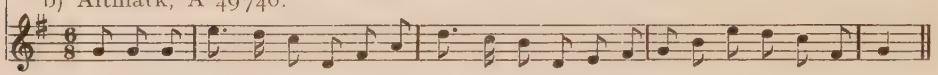
Lösungen und hemmt einen sonst glatten Ablauf. Lässige oder schwebende Stellen werden treibend und zügig, und beschwingte werden behäbig.

So stehen sich z. B. folgende Fassungen des Liedes von der 'Verwandelten Blume' (E.-B. Nr. 9) gegenüber: hier fallender, dort steigender Rhythmus; hier werden die Spitzentöne und Taktanfänge durch Vorwegnahmen entkräftet, dort schwingt sich die Stimme unmittelbar zu ihnen empor, die Spitzentöne der beiden Spannungsteile sind Taktanfänge, und die Tonwiederholung zu Beginn bedeutet kein Verweilen, sondern ein Drängen; hier schließt jeder Bogen geruhsam mit einer Dehnung des Schlußtones und zudem einer Pause, dort ist alles verkürzt und beschleunigt, man verweilt weder auf den Schlußtönen noch zwischen den Zeilen, es geht in einem Zuge weiter, und die Spannungen, die nicht sogleich gelöst werden, sammeln sich auf und verstärken sich. So verläuft die Melodie hier gemächlich, dort frischer und bewegter. Gerade die beschwingtere Fassung aber kommt nachdrücklicher zur Ruhe: die Aufwärtsbewegung wird durch eine Gegenfigur von entsprechender Spannweite aufgewogen, und die Melodie mündet in den Grundton, während die Variante mit der schwebenden Terz schließt:

a) Hessen, A 135704.



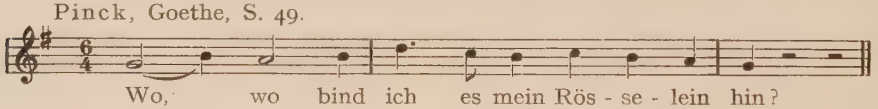
b) Altmark, A 49740.



Triebkräfte des Schwunges und Möglichkeiten der Spannung, die eine Lösung fordert, sind der nachdrückliche Aufstieg und andere Kräfte der Linienführung, Leittöne und andere tonale Spannungen, Synkopen, Taktverkürzungen und andere rhythmische Spannungen, drängende Ton- und Motivwiederholungen und das Streben nach Gleichgewicht, Entsprechung und Ergänzung. Den Gegensatz einer schwebenden Bewegung in gebrochenen Akkorden ohne Nachdruck und einem zielstrebigen Anstieg, der eine fallende bewegte Gegenfigur wie eine Entladung auslöst, zeigen zwei Fassungen von 'Ritter und Magd' (DVldr III, 54, Fassungen 35 und [6]).

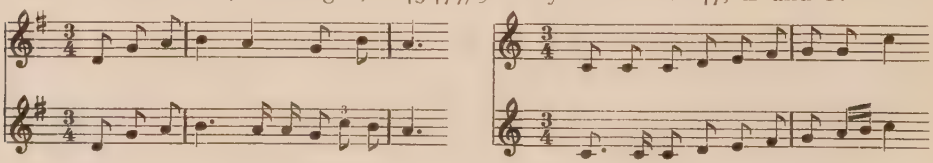
Auftakte können durch vorgeschuhte Anschwungsfiguren intensiviert werden; die Stimme nimmt längeren Anlauf und erhält dadurch mehr Schwung:

Pinck, Goethe, S. 49.



Auch durch ein kurzes Zurückhalten auf einer punktierten Note und den darauf folgenden verkürzten, auftaktartigen Antrieb erhält eine Stelle größeren Schwung:

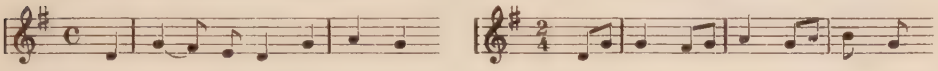
'Herr u. Schildknecht', Lothringen, A 143477/9. Bystroń Nr. 147, E und G.



Zweigliedrige Entsprechungen werden zu dreigliedrigen Spannungsbögen umgesungen. Für die ungeteilte tritt eine doppelte oder dreifache 'Frage'

ein und damit eine Aufsammlung der Spannung, für einen bloßen Linienabschnitt ein treibendes 'Motiv' im erfüllten Sinne des Wortes:

'Der schwatzhafte Junggeselle'. a) A 92019. b) A 49628.



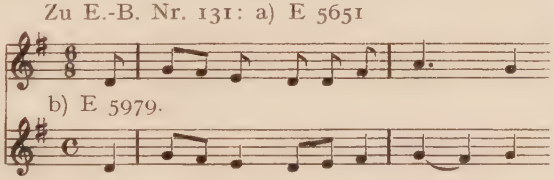
Die dreigliedrige Kurve, in der erst das dritte Glied die Lösung enthält, ist ein typischer Spannungsverlauf in allen Arten der Bewegung (z. B. im Schwungholen beim Schleudern oder im Erzählen) und findet sich in der Musik von den kleinsten bis zu den größten Formanlagen. Zwei altmärkische Fassungen des 'Jungfer Dörtchen' zeigen den Unterschied besonders klar (DVldr III, 104, F. 13 und 15, 2. Hälfte).

Ihrer Artung nach sind die Glieder in diesem Typus meist genaue oder freie Motivwiederholungen. Die ersten beiden Glieder können einander gleich sein und das dritte wie sie beginnen und dann die Lösung bringen, oder das dritte beginnt mit einem zusätzlichen Aufschwung und wiederholt dann erst das Motiv noch einmal und nun noch nachdrücklicher. So verhalten sich z. B. die Aufzeichnungen Arnolds und Zuccalmaglios von der Ballade 'Bluthochzeit' (DVldr II, 157, 159). Der Fassung Zuccalmaglios fehlt der plastische Spannungsverlauf. Sie ist im kleinen bewegter und unruhiger, im großen aber ärmer an Spannung und wirklichem Geschehen.

Eine unterschiedliche Verteilung von Spannungen und Lösungen zeigen im Rahmen des dreigliedrigen Spannungsbogens zwei Fassungen des Soldatenliedes 'Muß i denn' (E.-B. Nr. 785, A und B). Bei Silcher ist die Bewegung durch die steigenden Quartmotive und die Punktierung zunächst schwungvoller und strebiger als in der anderen Fassung mit ihren Tonwiederholungen und der Gegenrichtung der Auftaktsprünge; auf der erreichten Höhe aber verweilt sie in der Vorstellung der Freude. Das Anstiegmotiv wird zwar nochmals wiederholt, aber ohne seine Triebkräfte; die federnde Punktierung wird zu ruhigen Achteln, der Aufstieg am Taktanfang zu einer verweilenden Tonwiederholung abgeändert; schon vor dem Gipfelton tritt eine Beruhigung ein, und dieser selbst erklingt weich und gelöst. In der anderen Fassung dagegen, die im Anstieg spannungsärmer war, erfolgt gerade im Schlußteil ein Aufschwung. Wie anders werden hier der Spitzen- und der Schlußton gesungen als dort! Wieviel geringer ist die Spannungsintensität an der Zäsur der Zeilen und wieviel größer nachträglich!

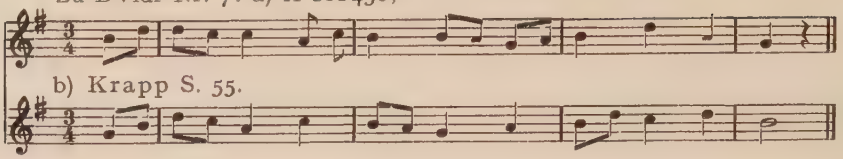
Nachdrückliche Schlüsse, in denen sich alle Spannungen lösen, werden zu offenen oder schwebenden umgesungen und offene zu größerer Entschiedenheit und Schlußkraft verändert[1]). Melodien, die hier naiv und leichtfüßig ablaufen, singt man dort besinnlich[2]). Melodien, die in einer Fassung fließen, erscheinen in anderen gehemmt oder holprig:

Zu E.-B. Nr. 131: a) E 5651



[1]) Zum Beispiel Pinck I, 209 und He.-Wü. II, 283. — [2]) Siehe Dt. V. u. Osten S. 86ff.

Zu DVldr Nr. 7: a) A 101436;



Verzögerungen und Stockungen treten im Umsingen nicht nur als Momente der Lösung, des Abklingens oder der Lässigkeit ein[1]), sondern auch zu erhöhter Spannung, z. B. in der badischen Melodie DVldr III, 102 und einer flämischen Fassung des Liedes vom 'Steinernen Brot' (Blyau-Tasseel II, 113; vgl. die Varianten E.-B. Nr. 209f. und JbfVf I, 99, Nr. 5).

6. Stärkung und Schwächung der Einheit.

Die 'Einheit' einer Melodie baut sich in mehreren Stufen auf. Jeder Stufe entsprechen Arten des Umsingens, das die Einheit stärkt oder schwächt. Die unterste Stufe ist die bloße Zusammengehörigkeit der Teile zur selben Melodie und deren Einzahl (numerische Einheit); sie wird verletzt, sobald sich Teile aus dem Ganzen herauslösen. Eine zweite Stufe ist die klangliche Kohärenz oder Stetigkeit der Stimmbewegung; sie wird durch erhebliche Unterbrechungen gefährdet und durch das zeitliche und linienmäßige Anschließen einer Zeile an die andere gefördert[2]). Sodann hängt die Einheit von der Willensspannung ab, die eine Melodie durchwirkt; Schwunglosigkeit schwächt den Zusammenhalt. Ein weiteres Moment ist die Einheitlichkeit, das Gleichbleiben der Takt- und Tonart, der motivischen Substanz und des Stimmungscharakters. Differenzierung kann ein bloßes Nacheinander heterogener Stücke mit sich bringen, ist aber die Vorbedingung aller höheren Stufen der Einheit. Diese bestehen darin, daß die Teile sich in ihrer Verschiedenheit entsprechen, sich ergänzen und zusammenpassen. Zur Einheit gehören die axialsymmetrische Anordnung gleicher und ungleicher Glieder, z. B. die Gleichheit der Rahmenzeilen um ein gegensätzliches Mittelstück (*a b a*); der rundende Abschluß und die Lösung aller Spannungen; die Wiederherstellung des Gleichgewichtes, wo immer es gestört wird, z. B. bei umschlagendem Rhythmus; der Ausgleich z. B. einer größeren Bewegung aufwärts durch eine entsprechende abwärts oder eines Sprunges durch eine Folge von Schritten in entgegengesetzter Richtung; die Über- und Unterordnung und Bezogenheit auf einen Mittelpunkt und auf Haupttöne: einen Grundton, Hebungen, Spitzentöne; und schließlich der Zusammenhalt durch ein Gerüst oder Rückgrat, z. B. einen einfachen Bogen, der die Spitzentöne verbindet.

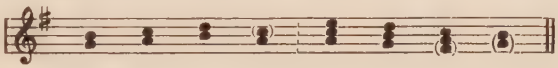
Die Einheit des Gerüstes ist besonders wesentlich. Eine Stimmbewegung von Stufe zu Stufe als gerade Linie in einer Richtung (*c d e f* . .) und erst recht als Verbindung zweier gerader Linien zu einem Bogen ist eine einfache, sinnfällige, konsequente Gestalt. Deren Zusammenhalt wird verstärkt, wenn die Bewegung auch tonal und rhythmisch einen einfachen

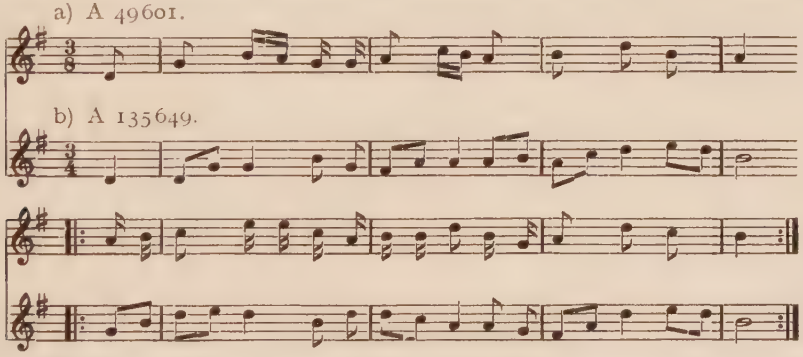
[1]) Zum Beispiel DVldr III, 100; Pinck II, 377. — [2]) Vgl. etwa, wie in E.-B. Nr. 538a und b die erste Zeile in die zweite übergeht.

Zusammenhang bildet: eine Kadenz (zumeist von der Ruhelage ausgehend und in diese zurückkehrend) und eine Periode, eine abgeschlossene, gerundete rhythmische Gestalt. Wenn nun eine solche Gestalt melodisch 'ausgestaltet' wird, oder, anders ausgedrückt, wenn sie einer Tonfolge als Rückgrat zugrunde liegt, wenn deren Hebungen oder Spitzentöne zusammen eine solche Gestalt bilden, dann überträgt sich ihre Einheit auf die ganze Tonfolge. Eine Melodie, die eine einfache Gestalt zum Rückgrat hat, wird von dieser zusammengehalten.

So hat z. B. die Mollweise zu den 'Königskindern' in der Lesart E.-B. Nr. 84c, II die einfache Gestalt *g | b c' | d' c' | b fis | g* zum Rückgrat des Nachsatzes, und die Spitzentöne der drei Bögen, aus denen die Melodie besteht, bilden die Linie *b c' d'* [1]). In der anderen Lesart (E.-B. Nr. 84c, I) fehlt diese verbindende Linie; das Gerüst des Nachsatzes ist viel schwächer ausgeprägt und weniger sinnfällig. Die Melodie zerfällt hier in zwei nur locker zusammenhängende Hälften, die teilweise miteinander übereinstimmen und sich nicht zu einem übergreifenden Bewegungszug ergänzen. Die erste Hälfte umspielt den Grundton; keine Linienspannung geht von ihr zur zweiten Hälfte weiter; der Anschwung zum *d* setzt neu und unvorbereitet ein, während er in der anderen Fassung konsequent auf die beiden vorangehenden Bögen als ihre Überhöhung folgt.

Auch in der mit den 'Königskindern' verwandten Weise zum 'Mühlrad' bilden zwei Fassungen eine sinnfällige Steigerungsform mit einem einfachen Gerüst, während in einer dritten der erste Bogen aufgehöht und der zweite gesenkt ist und so die schöne Form verlorengeht (E.-B. Nr. 419b -d). Ähnlich verhalten sich einige Melodien zum 'Liebchen im Grabe' zueinander. Die rheinische und die pommersche Fassung sind klarere und stärkere Melodiegestalten als die aus der Wetterau und aus Brandenburg (E.-B. Nr. 739b).

Statt einer geraden kann auch eine zum Teil gewellte Linie Rückgrat sein, wenn sie nur sinnfällig ist. Und statt einer Linie überhaupt können gebrochene Zwei- und Dreiklänge das Gerüst bilden. Solche Melodien sind im neueren Lied ungemein verbreitet. Ein beliebter Typus ist folgender:

Eine altmärkische Melodie zur 'Kindsmörderin' stellt ihn klarer und nackter als andere Fassungen der Weise heraus. Der rheinischen Variante dagegen fehlt das einfache Gerüst; sie erscheint planloser und schwankender:



[1]) Siehe dazu die Analyse Mersmanns in seiner 'Angewandten Musikästhetik', S. 73.

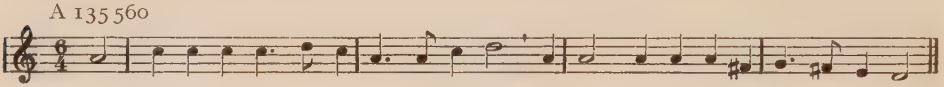
Nur im Nachsatz liegt der Weise zum 'Christinchen' ein Gerüst absinkender Akkorde zugrunde (siehe oben S. 157). In einigen Fassungen ist es verloren und wird durch keine andere Formidee ersetzt; so wirken sie ungereimt und zerfahren:

DVldr Nr. 47, He.-Wü. I, 3.

Wäre 'der Hauptzug eines Volksliedes', wie Ittenbach meint, 'sein stilistisches Gegeneinander' und solche 'Mehrgesetzlichkeit' ein herrschendes Merkmal auch der Volksmelodien[1]), so müßte das Zusammentreten heterogener Stilmomente, die nicht zur Einheit gelangen, eine herrschende Art des Umsingens sein. In Wahrheit jedoch finden sich schlagende Beispiele für solches Umsingen durchaus nicht häufig. Das liegt einmal am Umfang der Melodien. Volkssänger, die nicht die synthetische Kraft haben, ein Epos als Einheit zu bewahren, vermögen eine achttaktige Weise als einheitliche Gestalt zu fassen. Vielstrophige Balladentexte sind gewöhnlich bunter als ihre Melodien. Zudem ist Ittenbachs Begriff von Einheit ungeklärt. Mehrheit von Stilmomenten schließt nicht Einheit der Gestalt und des Gefühlstones aus, und einheitgebende Kräfte sind gewiß nicht nur die einzelnen Gestalter, sondern auch überpersönlich geltende und den einzelnen formende Haltungen und Stile der Völker, Stämme usw. Selbst unter den Städten, in denen Bauten verschiedenen Zeitstiles nebeneinanderstehen, sind viele, die bei aller Buntheit einen herrschenden Charakter und ein 'Gesicht' haben. Erst recht aber setzt sich bei Melodien, die von Gruppe zu Gruppe übernommen und umgesungen werden, trotz der Verbindung heterogener Stilmomente eine mehr oder weniger starke Einheit der Gestalt und des Charakters durch.

Ein Beispiel für uneinheitliches Nebeneinander tonaler Stile bietet der Nachsatz des 'Zimmergesellen' in einer Singart des Papa Gerné:

A 135 560

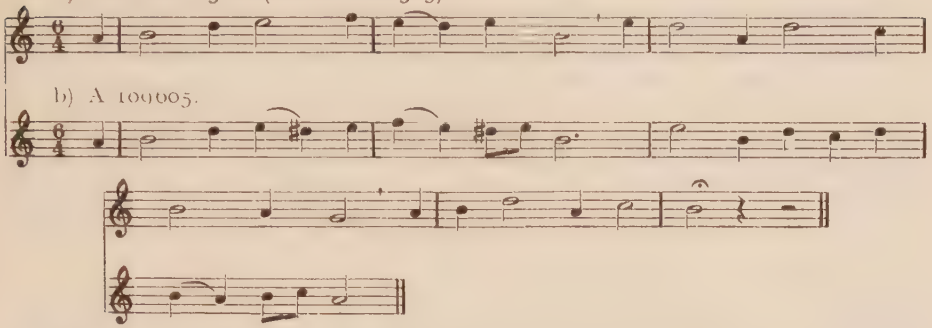


Andere Arten der Uneinheit können das Weglassen von Bestandteilen, die Angleichung und die Kontamination mit sich bringen[2]). In aufsteigender Entwicklung gibt es auch den umgekehrten Vorgang: die Herstellung höherer Einheit durch Differenzierung, das gruppierende Zusammenfassen von Zeilen, die vordem nur gereiht wurden[3]). Beide Arten verbinden sich, wenn eine Melodie durch Verkürzung, Kontamination oder Erweiterung ihre Einheit verliert, durch eine Umbildung in anderer Hinsicht aber eine neue Einheit gewinnt. Was Bruchstück sein müßte, wird doch wieder rund und geschlossen.

So fehlt z. B. der Gottscheer Fassung eines alten Morgenliedes die dritte Zeile der Gemeinform. Durch das Abbrechen verliert die Weise ihren ursprünglichen tonalen und formalen Zusammenhalt. Durch eine Änderung des Schlusses der zweiten Zeile, der nunmehr Schluß der ganzen Melodie ist, wird indessen eine neue Einheit gewonnen: der Schluß- und Grundton wird nach *a* verlagert, die zweite Kadenz rhythmisch an die erste angeglichen und so eine Entsprechung und Ergänzung der beiden Zeilen hergestellt:

[1]) Sie ist aber weder herrschendes noch spezifisches Merkmal. Das stilistische Gegeneinander ist in epigonalen Kunstwerken viel größer als in Volksweisen. — [2]) Über 'Rückbildung der Entsprechung auf die bloße Wiederholung' siehe Mersmann, Grundl., S. 101. Siehe auch ebenda, S. 70. — [3]) Siehe oben S. 183 und Dt. V. u. Osten S. 78ff.

a) Zahn Nr. 51b (E.-B. Nr. 1583).



b) A 109005.

Fällt der Vordersatz oder die erste Zeile weg, so ändert man den Teil, der nun am Anfang steht, oft dahin, daß er nicht wie der Anfang eines Mittelteiles erscheint, sondern wie der einer rechten Eingangszeile, z. B. E.-B. Nr. 93c; Schünemann Nr. 75; Meisinger Nr. 45 B, Peter Nr. 7 (vgl. E.-B. Nr. 204a, I). Ein besonders schönes Beispiel schöpferischer Umbildung und Einheitgebung ist das lothringische 'Feuerlein' (Pinck III, 217), falls es in der Tat auf eine umfangreichere Melodie zurückgehen sollte (DVldr II, 299).

V. Änderungen der Kraft und des Ausdrucks.

Zu jeder Musik gehört außer ihrem sinnlichen Vordergrund und den musikalischen Vorgängen Tonfolge, Rhythmus und Form als dritte Schicht ihr Charakter, Gefühlston und Ausdruck. Die Veränderungen dieser Eigenschaften sind naturgemäß weniger als die übrigen Arten in Begriffe zu fassen und zu gliedern. Sie sind gegenständliche Erscheinungen zum Teil nur für begrenzte Empfängerschaften. Sie sind mehr als die übrigen Erscheinungen an bestimmte Träger gebunden und insoweit besser im Zusammenhang mit diesen zu behandeln. Und sie sind zum Teil so mit Änderungen der Tonfolge, des Rhythmus, der Form als deren Gefühlscharakter oder 'tieferes Wesen' verwachsen, daß wir schon früher mehrfach auf sie hinzuweisen hatten.

Unterschiede der Kraft und Lebensfülle sind es vor allem, nach denen Mersmann die Arten des Umsingens in positive und negative einteilt (S. 98 u. a.). Das Aufhöhen eines Bogens, die rhythmische Straffung, der intensivere Spannungsverlauf erscheinen im allgemeinen als kräftiger und lebensvoller und können Ausdruck tatsächlich höherer Kraft sein. Das Gegenteil sind Schrumpfung des Tonumfanges, Erlahmung des Rhythmus, Erschlaffung der Form und andere Arten des 'Zersingens'[1]). Derb und kraftstrotzend wirken z. B. bajuvarische Singarten mancher Lieder im Vergleich zu Fassungen anderer Landschaften, selbst wenn auch diese lebensstark und übermütig sind[2]).

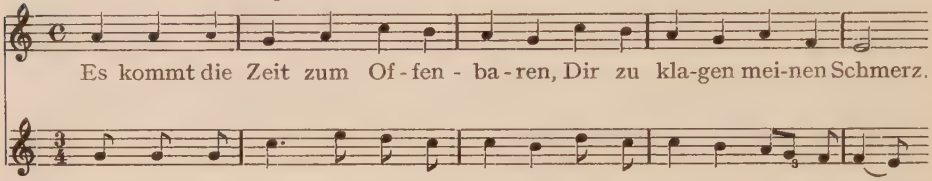
Schmiegsamkeit und Anmut unterscheidet z. B. österreichische von Gottscheer Fassungen derselben Lieder[3]), Beschaulichkeit und Innigkeit oft westdeutsche Melodien von nordostdeutschen Varianten[4]). Den Gegensatz eines drängenden, gestischen

[1]) Zahlreiche Beispiele bei Mersmann, ferner oben S. 134, 170ff, 179; DVldr II, 170f. ,157/9; III, 51f., 54f., 80f., 83ff. u. a. — [2]) Zum Beispiel Jungbauer, Böhmerwald, Nr. 60 und 64; E.-B. Nr. 1010. — [3]) Dt. V. u. Osten S. 84. — [4]) Zum Beispiel E.-B. Nr. 739b, I und III, Schlußzeile.

Ausdruckes und eines kühleren, gemessenen Ablaufes der Melodie zeigen z. B. eine niederländische und eine französische Fassung derselben Weise (DVldr. III, 122).

Daß ein Sänger die Melodie beseelt oder daß er sie nüchterner macht, gehört zu den wesentlichsten Arten des Umsingens. Voll sprechenden Ausdrucks ist eine volksdeutsche Fassung des Liedes vom todkranken Schätzchen aus Mittelpolen im Unterschied zu anderen Fassungen[1]). Mit der Ausbreitung der Empfindsamkeit über alle Schichten des Volkes wird seit dem 18. Jahrhundert auch die Tonsprache des Volksliedes weicher und gefühlvoller. Eigentümlichkeiten dieser Sprache dringen in alte Melodien ein[2]):

Pinck II, 211—IV, 302.

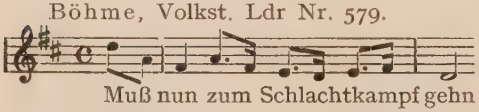


Die Weichheit und Schwermut im Singen der deutschen Siedler in Rußland hat Schünemann ausführlich dargestellt. 'Der Kolonist findet für unsere alten deutschen Weisen sentimentale und weiche Wendungen, die den Charakter des Liedes von Grund auf verändern' (S. 22ff., 70ff., 93ff., 119, 137ff.).

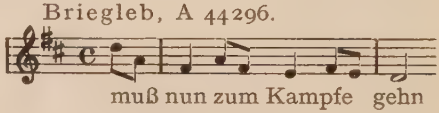
Auch der umgekehrte Vorgang ist häufig: gefühlsbetonte oder gefühlsselige Weisen werden nüchterner und schlichter[3]). 'Der unangenehm sentimentale Beigeschmack des Originals wich frischen, bäuerlichen Wendungen: aus dem Kunstliede wurde eine kräftige, echte Bauernweise' (Bartók, S. 220).

Das Zurechtsingen von Kunstliedern im Volksmund entfernt auch andere Züge, die von einem natürlich-mittleren Charakter abweichen, z. B. folgende Wendung des Methfessel-Stiles:

Böhme, Volkst. Ldr Nr. 579.



Briegleb, A 44296.



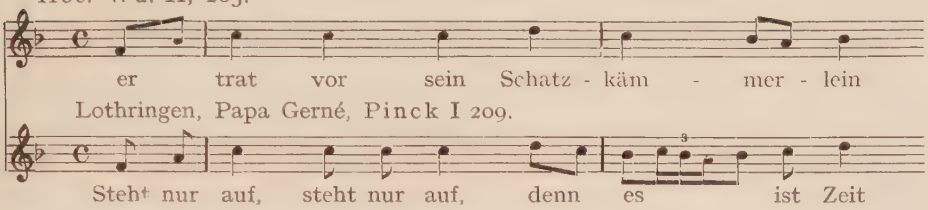
Die Verkehrung einer ernsten in eine lustige Weise sehen wir an der burlesken Fassung der 'Erzwungenen Ehe' (DVldr II, 250, F und 253), am Lied vom 'todkranken Schätzchen' (siehe oben) und an zwei Fassungen einer Melodie bei Briegleb[4]). Die eine ist 'Traurig langsam' überschrieben, die andere 'Rasch, comisch'.

Oft hängt die Änderung des Ausdruckes mit der Übernahme der Weise zu einem anderen Lied zusammen, so bei Kontrafrakturen und Parodien, oder mit dem Umsingen eines Liedes in textlicher Hinsicht:

---

[1]) Lück und Klatt S. 55; Dt. V. u. Osten S. 40. — [2]) Siehe auch DVldr III, 101. — [3]) Zum Beispiel DVldr II, 176; Dt. V. u. Osten S. 95. — [4]) A 44237/8. Die leider selten bezeichnenden Vortragsangaben in den Aufzeichnungen können für das Umsingen einer Weise aufschlußreich sein, zum Beispiel DVldr III, 80.

Hee.-Wü. II, 283.



Aber auch von Strophe zu Strophe kann der Ausdruck sich ändern. Ein schönes Beispiel bietet das Lied 'Vergeblicher Abendgang' in der Singart der Frau Adrian. Die erste Strophe singt sie dem Text gemäß 'ganz frei erzählend', die vierte dagegen 'Nun adjes, jetzt muß ich wandern' schneller, im Takt, fast marschartig[1]).

VI. Die höchsten Grade der Veränderung.

Alles an einer Melodie ist veränderlich. Zu jedem möglichen Zug der Tonfolge, des Rhythmus, der Form lassen sich entsprechende Arten des Umsingens nachweisen. Es gibt nur ein Mehr oder Weniger der Wandelbarkeit: Fülltöne sind flüchtiger als Hebungen und Kadenzen, die Spannweite eines Bogens ist veränderlicher als seine Richtung. Ein Element aber, das in der Geschichte jeder Melodie beharrt, gibt es nicht.

In der Übersicht über die Arten der Veränderung haben wir mehrfach auf ihr verschiedenes Ausmaß hingewiesen. Die Reihe der Grade zieht sich von den geringfügigsten Abweichungen im Beiwerk über das Umbilden wesentlicher Züge des Gerüstes bis zu Wandlungen hin, in denen eine Melodie ihr ursprüngliches Wesen verliert, so daß wir sie unmittelbar kaum noch wiederzuerkennen und zu identifizieren vermögen. Sie ist dieselbe Weise nur im Sinne geschichtlicher, nicht substanzieller Identität.

Die geringsten Grade des Umsingens sind Grenzformen zu bloßen Unterschieden des Vortrages, die höchsten Grade Grenzformen zur Vernichtung und zur Neuschöpfung. Das Zersingen in der Richtung auf das Nichts heißt 'Zerstörung', das Umbilden in der Richtung auf Neuschöpfungen 'Verwandlung'.

1. Wird eine Weise arg zersungen, so verliert sie ihre Gestalt und wesentliche Merkmale, und nichts Eigenwertiges tritt an die Stelle des Verlorenen. Erscheinungen solcher 'Zerstörung' hat Schünemann mit vielen Beispielen belegt[2]). Infolge der Eigenart seiner Quellen — es handelt sich um kriegsgefangene Männer aus volksdeutschen Sprachinseln in Rußland — treten sie hier besonders stark hervor. Sie finden sich aber auch in anderen Landschaften, wenngleich verständlicherweise nur selten in gedruckten Sammlungen.

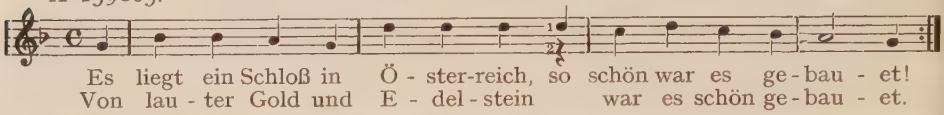
Alle Seiten einer Melodie können der Zerstörung anheimfallen: Bestand und Aufbau, Linie und Rhythmus, Wert und Charakter. Eine hauptsächliche Art ist das gänzliche Vergessen und Weglassen wesentlicher Glieder.

[1]) Siehe Drüner S. 32* und 100. Vgl. auch Schünemann S. 76. — [2]) S. 26 ff., 38 ff., 85, 97 ff., 101 ff. u. a.

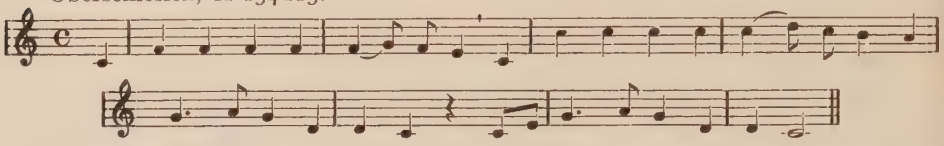
Die Weise schrumpft zusammen, oder es bleibt zwar ihr Umfang erhalten, aber die Substanz einiger Teile geht zugunsten der Wiederholung anderer verloren.

So hat z. B. Horak in der Kremnitzer Sprachinsel folgende Restform der alten Hauptweise zum 'Schloß in Österreich' aufgezeichnet; nur die Anfangs- und Schlußzeile sind bewahrt und auch diese stark verändert[1]):

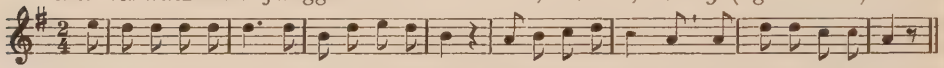
A 159865.



Von den trümmerhaften Gebilden, zu denen die Weise der 'Burschenherrlichkeit' zersungen worden ist, haben wir eines in DVldr III, 62 mitgeteilt. Ein anderes lautet:

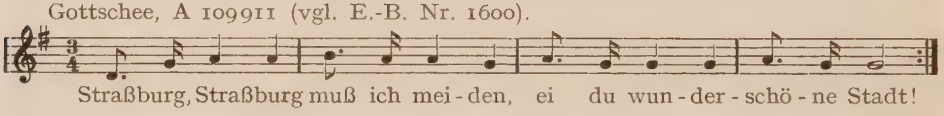
Oberschlesien, A 134213.

In anderen Fällen sind Linie und Tonalität zerstört. Es bleiben nur einige Umrisse, das übrige ist eingeebnet, verlagert, verbogen und aus den Bahnen der Tonart geraten:

'Der schwatzhafte Junggeselle'. Pinck, Goethe, S. 115 (vgl. S. 112).



Manchmal verlieren die Melodien gänzlich oder stellenweise die feste Tonhöhe und gehen in Sprechgesang auf[2]). Oder sie verlieren ihr melodisches Auf und Ab, und statt dessen singt man wie psalmodierend auf einer Tonhöhe:

Gottschee, A 109911 (vgl. E.-B. Nr. 1600).



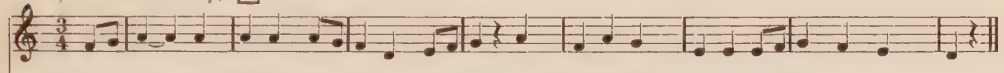
2. Verwandlung ist eine Umbildung, deren Ergebnis nicht wie eine Variante der bisherigen, sondern wie eine eigene neue Weise anmutet. In reiner Volksüberlieferung vollzieht sie sich gewöhnlich wohl nicht mit einem Mal, sondern allmählich, in mehreren Phasen. Leider sind meist nur wenige Übergangsfassungen und oft gar keine erhalten, so daß wir die einzelnen Phasen nur selten ermitteln können. Reich ist die Überlieferung z. B. in 'Graf und Nonne'; hier lassen sich Verwandlungen über mehrere Zwischenformen verfolgen, so die allmähliche Umbildung einer alten Mollweise in eine schwülstige Durmelodie mit typischen Merkmalen des 19. Jahrhunderts[3]).

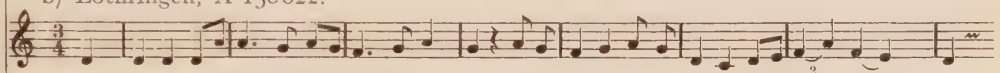
[1]) Auch in Siebenbürgen haben sich Restformen derselben Weise erhalten. Vgl. Brandsch I, 25, h 2 mit E.-B. Nr. 61a, III. — [2]) Zum Beispiel A 121589; Pinck III, 340 oben; Schünemann S. 43. — [3]) Dt. V. u. Osten S. 61. Weitere Beispiele für Verwandlung ebenda S. 53ff.

Die Gegensätzlichkeit sproßverwandter Melodien kann auch darauf beruhen, daß eine Ausgangsform sich in verschiedenen Völkern und Zeiten zu verschiedenen Formen entwickelt. Zum Beispiel hat sich die Kehrreimweise zu 'Ritter und Magd' bei Dänen und Kroaten zu grundverschiedenen Gebilden gewandelt (DVldr III, 65).

Zum Wesen der Verwandlung gehört, daß sich die Weise in mehreren Hinsichten beträchtlich ändert, etwa in der Tonart und zugleich in der Linie und Form[1]) oder durch Verlagerung und Ersetzen einiger Teile durch andere[2]) oder durch Änderung der Takt- und Gangart und des Charakters[3]).

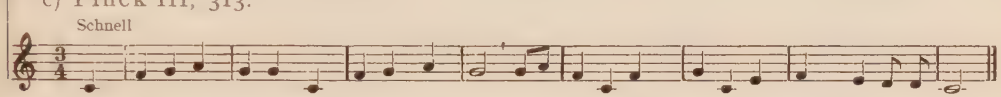
Folgende drei Fassungen der 'Geburt im Walde' zeigen eine Verwandlung durch Umsingen der Tonart und Linie, die sich in urtümlicher Melodik mehrfach findet, so bei einigen im Typus verwandten Brauchtumsmelodien[4]) und der obengenannten Weise zur 'Erzwungenen Ehe'. Die letzte der drei Fassungen ist offenbar durch tonale Verlagerung sowie durch Angleichung und Einebnung in beiden Zeilen zustandegekommen. Die neue lothringische Aufzeichnung bildet eine Zwischenform zwischen ihr und der Fassung Arnolds:

a) DVldr Nr. 7, 1.

b) Lothringen, A 158822.



c) Pinck III, 313.

Schnell



Verwandlung grenzt an Neuschöpfung, so wie Singen, das nur geringfügige Varianten enthält, an das getreue Wiedergeben einer feststehenden Melodie, die lediglich dem 'Vortrag' einen Spielraum beläßt. 'Neuschöpfung' aber im weiteren Sinne des Wortes umfaßt in der Volksmelodik mehrere Arten, mehrere Grundformen des Verhältnisses von Übernahme und Hinzufügung: die Anknüpfung, bei der man einen Teil, etwa die Eingangszeile, übernimmt, aber anders fortführt; die Ausgestaltung und Verbindung von Formeln, eine hauptsächliche Art der Entstehung in der Frühzeit; das Schaffen im 'Volkston'; das Schaffen im Rahmen eines Typus oder Stiles. Alle diese Arten müssen wir zusammensehen, um das geschichtliche Werden und den Wandel unserer Volkslieder zu verstehen. In viel höherem Maß als in der Kunstmusik der Neuzeit bilden sich die einzelnen Gebilde auseinander. Von den Tausenden von Melodien, die im Deutschen Liederhort, in landschaftlichen Ausgaben, in handschriftlichen Aufzeichnungen vorliegen, ist nur ein Teil durch Neuschöpfung im engeren Sinn entstanden, der größere Teil aber vermutlich durch Umbildung und Verwandlung, durch Zersingen und Vermischen, durch Ausgestaltung von Formeln und Anknüpfung an Teile älterer Weisen.

[1]) Zum Beispiel 'Erzwungene Ehe', DVldr II, 250f., oder die lothringischen und schlesischen Fassungen des 'Zimmergesellen' (Pinck, Goethe, S. 81ff.; Drüner S. 18*; Hoffm.-Ri. Nr. 21). — [2]) Zum Beispiel E.-B. Nr. 203e und f. — [3]) Zum Beispiel die sehr bemerkenswerten Fassungen einer alten Weise zum ‚Steinernen Brot': E.-B. Nr. 209f., JbfVf I, 99, Nr. 5, und Blyau-Tasseel II, 113. — [4]) E.-B. Nr. 1194/6, 1199, II, 1200, 2031, 2034; Brandsch I, 3f., 7f., 33, 40 u. a.

Faustiana

I. Eine weitere Fassung der Faustballade

Von Hans Commenda.

Bei der verhältnismäßig geringen Überlieferung der Ballade von Dr. Faust mag es gerechtfertigt sein, eine neu aufgefundene Fassung aus dem Volksmunde zum Abdruck zu bringen, die ich in dem handgeschriebenen, im Jahre 1827 vollendeten Liederbuch der Familie Johann Georg Berner in Ried im Inntal gefunden habe. Sie stellt sich im ganzen zu der im Jahrbuch für Volksliedforschung VI, 7ff. abgedruckten Fassung *M*, bietet aber in manchen Fällen bessere Lesarten. Leider war die Melodie nicht beizubringen.

1. Hört, ihr Christen, mit Verlangen etwas Neues an mit Graus,
Wie die eitle Welt tut prangen mit dem Johann Doktor Faust.
Zu Anhalt war er geboren, studiert mit großem Fleiß,
In der Hoffart auferzogen ruft er sich alle Weis.

2. Vierzigtausend Geister hat er zitieret mit großer Gewalt aus der Höllenpein;
Unter diesen war ihm keiner, der ihm recht kunt tauglich sein
Als Mefistoflus so geschwinde wie des Menschen Gedanken sein
Auch der Auerhahn wie der Winde, diese waren tauglich allein.

3. Sie sind so geschwind als ein Pfeil, fuhren ihn in schneller Eil
Vielmal etliche tausend Meil, daß kein Land zu denken sei,
Wo er sich nicht hat lustieret, wie ein Fürst sich aufgeführet,
Geister grausam exerzieret, wie man jetzt vernehmen wird.

4. Wenn er auf der Post tut reisen, hat er den Geistern anbeschworn,
Vorn und hinten, beiderseiten Weg zu pflastern auserkorn.
In der Donau Kegelscheiben, Regensburg ist sein größte Freud,
Fischen, Jagen nach Verlangen war sein einzig Lustbarkeit,

5. Geld viel tausend müssen s' schaffen, Gold und Silber, was er wollt,
Faustus tat zu diesem lachen, denn es gfallt ihm herzlich wohl.
Schießscheiben z' Straßburg ließ er aufrichten, wo er haben kunt sein Freud,
Tät oft auf den Teufel schießen, daß er vielmals laut aufschreit.

6. Gold und Silber, köstliche Modekleider, es sei immer in was für ein Land,
Müssen ihm bringen her die Geister, daß er sie sekieren kann.
Schmuck von Demant die schönsten Sachen müssen s' ihm bringen aus der Türkei,
Von allerlei Weltland die Sprachen, daß er könnte sicher sein.

7. Lustige Komödi-Sachen müssen Geister bei der Nacht,
Ja die schönste Musik machen, das kein Ohr nie gehöret hat.
In der Luft die Vögel fangen, das war auch sein größte Freud,
Er ließ kein gehn von dannen, bis sich das Werk endt allzeit.

8. Bitten täten ihn die Geister, er möcht sie einmal lassen los.
'Nein', sagt er, 'ich hab die Freude, euch zu scheeren allein bloß.
Ihr müßt mir allzeit parieren, allzeit wenns ichs haben will,
Ich werd euch noch exerzieren, denn ich treib das Widerspiel.'

9. Was Früchten in dem Summer in fremden Land gewachsen sind,
Müssen s' ihm bringen mitten im Winter, alles muß zu seinem Dienst.
Alles, was im Winter g'wachsen, müssen s' bringen von der Erd:
Wein aus Spanien gutermaßen, alles, was sein Herz begehrt.

10. Vor seinem End hat er zitieret zweitausend Geister also g'schwind,
Müssen ihn nach Jerusalem führen, dies so g'schwind als wie der Wind.
Er wollt das heilige Land auch sehen, weil sonst kein Land mehr übrig war,
Wo ihn die Geister nicht hinführen — dieses ist ganz sonderbar.

11. Am heiligen Charfreitag über die Maßen Faustus ware angelangt
Zu Jerusalem, der heiligen Straßen, wo Christus am Kreuzesstamm
Für uns Sünder ist gestorben; dieses zeigt ihm an der Geist:
'Hat für uns das Heil erworben und du ihm kein Dank erzeigst!'

12. Faustus tut den Geist befragen, wie Christus ausgesehen hat.
Darauf tat der Geist gleich sagen, daß kein Maler in der Welt,
Der das Konterfei kunt treffen, wie Christus ausgesehen hat:
'Faustus, sollst das nicht begehren, deine Reu ist viel zu spat.

13. 'Seufze nicht, hör auf zu klagen über dieses Konterfei
Oder wir lassen dich ins Meer fallen; hättst Buß und Reu getan voneh!'
Dreitausend Klafter hoch sie ihn führen in der Luft gegen Mailand fort,
Sie ihn alldorten niederließen, er ging an sein bestimmtes Ort.

14. Allons, Auerhahn, wie der Wind mußt er gleich dreihundert Meilen fort
Und zwei Ellen Leinwand bringen aus Portugal, der großen Stadt.
Diesen tät er so bezwingen, daß er ihm nicht mehr dienen will,
Was er ihn schafft, muß er ihm bringen, sogar die Farb aus gleichem Ort.

15. Um neune war er angekommen, war so geschwind als wie der Wind,
Mefistoflus reibt die Farben, daß er geschwinder fertig ist.
Faustus sagt: 'Jetzt muß er malen Christus recht am heiligen Kreuz,
Wie er gestorben ist dermalen, gibt acht, daß du mir nicht fehlst.'

16. Der böse Feind fangt an zu malen zu dem heiligen Kruzifix,
Tät den Faustus scharf befragen, ob er sein Pakt noch beständig ist.
'Ja,' tät er darauf gleich sagen, 'mal du mir nur dieses aus,
Nach Gott tu ich nichts mehr fragen oder um sein Himmelshaus.'

17. Wie der die Passion vollendet, war das Kunststück fertig schon.
Faustus tat es wohl betrachten, ihn ging Furcht und Grausen an.
Er tät dieses wohl betrachten, sagt, daß ihm noch eins gebricht;
Der böse Feind tät zu ihm sagen, eines kann ich malen nicht!

18. Den Titel und den heiligen Namen kann der Teufel malen nicht
Obers Haupt des Kreuzesstammen, dies betracht, mein lieber Christ!
Tu den Namen Christi ehren, sprich denselben demütig aus,
Wird dich Gott auch einst erhören, wenn du kommst ins Himmelshaus.

II. Zur Legende vom Teufelskruzifix

Von Giuseppe Vidossi.

Zu den französischen *imagiers*, die zur Verbreitung des Teufelskruzifixes beitrugen, gehört auch J.-B. Gadola, der in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts in Lyon tätig war[1]). Ich kenne den von ihm herausgegebenen farbigen Steindruck des Teufelskruzifixes aus der Beschreibung, die Americo Scarlatti (Carlo Mascaretti) davon in *Et ab hic et ab hoc* XII, S. 136ff. (Turin 1934), gegeben hat. Auf der Rückseite des Bildes

[1]) P. L. Duchartre et R. Saulnier, L'imagerie populaire (Paris 1925), S. 378.

ist der Bericht über die Entstehung des Teufelskruzifixes abgedruckt. Der Vorgang soll sich 1695 abgespielt haben. Wie sonst, händigt der Teufelsbündler nach seiner Bekehrung das Bild dem Inquisitionsgericht ein. Nach Angabe Gadolas liegt seinem Abdruck nicht das Original, das sich in Mailand befinden soll, sondern eine beglaubigte Kopie zugrunde, die er sich von den ehrwürdigen Kapuzinern des Monte[1]) in Rom verschafft hat.

Durch diese Angabe und die Ausführungen John Meiers in seinem Aufsatz 'über die älteste Volksballade von Dr. Faust' in diesem Jahrbuch VI, 12ff. angeregt, habe ich Nachforschungen eingeleitet, um festzustellen, ob sich tatsächlich in Mailand ein Teufelskruzifix befindet und ob Abdrücke desselben, wie in Deutschland und Frankreich, auch in Italien verbreitet waren. Nach Abschluß dieser Nachforschungen wird sich auch zeigen, ob die Annahme, daß die Legende vom Teufelskruzifix in Italien entstanden ist, begründet ist. Daß in den kürzlich veröffentlichten Verzeichnissen von Andachtsbildern aus der Lombardei und Sizilien das Teufelskruzifix nicht vorkommt, besagt wenig[2]).

Die Legende selbst besteht aus zwei Motiven: das erste erzählt vom Malen eines Kruzifixes durch den Teufel als Augenzeugen der Kreuzigung, das zweite von der Reue des Sünders beim Anblicke der Leiden Christi. Ich kann davon absehen, von diesem zweiten Motive Nachweise anzuführen. Das erste Motiv erinnert zunächst an den Bericht von Heiligenbildern, an denen Engel mitgearbeitet haben; ich erwähne das berühmte Erlöserbild aus dem Dom zu Lucca, bekannt unter dem Namen *Volto Santo* und von einigen Forschern als Vorbild der hl. Kümmernis angesehen[3]), ferner die Darstellung der Verkündigung in der Kirche S. Maria Annunziata zu Florenz[4]) und die Statue des Erzengels Michael in Caltanissetta[5]). Weiter ist eine aus dem 14. Jahrhundert überlieferte Episode aus dem Legendenkreise vom ewigen Juden anzuführen, wonach dieser als Augenzeuge des Leidens Christi beim Anblicke eines Gemäldes bestätigt, nie ein ähnlicheres Bild des Erlösers gesehen zu haben[6]). In einer anderen Legende erscheint Christus selbst einem Ziegenhirten, der ein Kruzifix geschnitzt hat, und fragt voll Bewunderung: *ubi me vidisti quia me fecisti ita optimus*[7]) ?

Alle angeführten Nachweise stammen aus Italien. Sie stehen zur Legende vom Teufelskruzifix in nur lockerer Beziehung, klären aber meines Erachtens einzelne Gedankengänge auf, die bei der Entstehung der Legende mitgespielt haben.

---

[1]) Vgl., auf anderen Bildern, die Angabe Monte-Pincio. — [2]) Rappresentazioni popolari d'immagini venerate nelle chiese della Lombardia conservate nella Raccolta delle stampe di Milano. Catalogo descrittivo a cura di P. Arrigoni e A. Bertarelli. Mailand 1936. — Giuseppe Cocchiara, Le immagini devote del popolo siciliano. Estratto dall' 'Archivio storico per la Sicilia', vol. VII, anno 1939. Palermo 1940. — Angaben über alte Verzeichnisse bei A. Bertarelli, L'imagerie populaire italienne (Paris 1929), SS. 48 u. 84ff. — Das in JbfVf VI, 14 erwähnte kirchliche Verbot des Teufelkruzifixes mag wohl hemmend auf die Verbreitung des Bildes eingewirkt haben. — [3]) G. Giannini, La poesia popolare a stampa nel secolo XIX (Udine 1938), S. 528. — [4]) A. Riccardi, Storia dei Santuari più celebri di Maria Santissima sparsi nel mondo cristiano, II (Mailand 1840), S. 232 ff. — [5]) Rivista delle tradizioni popolari II, 251. — [6]) A. D'Ancona, Saggi di letteratura popolare (Livorno 1913), S. 169. — [7]) Rivista delle tradizioni popolari I, 900. Die Legende betrifft ein Kruzifix der Kirche zu Lascari (Palermo); das Latein glänzt nicht durch Korrektheit.

Die Friedländer Volksliederhandschrift

Von Herbert Horntrich.

Im Jahre 1819 erließ die Wiener 'Gesellschaft der Musikfreunde des österreichischen Kaiserstaates' mit ihrem Präses Landgraf v. Fürstenberg einen Aufruf zur Sammlung von Volksliedern. Das Unternehmen sollte sich auf alle Länder der Monarchie erstrecken und ein Gesamtbild ihres Volksliedbestandes ergeben. Wir danken dieser Sammelaktion einige Kuhländer Volksliedaufzeichnungen. Die Zusammenhänge zwischen diesen und den früheren Sammlungen von Meinert[1]) und Jaschke[2]) hat Günther Jarosch eingehend dargelegt[3]). Im Gegensatz zu diesen reichen mährischen Ergebnissen fehlte bisher jeder Beleg dafür, daß der Plan der Gesellschaft der Musikfreunde auch in Böhmen Freunde und Helfer fand. Erst im Vorjahr — nach genau 120 Jahren - wurde der Reichenberger Musikverleger Edmund Ullmann in Schloß Friedland bei Reichenberg, dem Familiensitz Wallensteins, durch Vermittlung des dortigen Archivars Dr. Josef Bergl auf eine Handschrift aufmerksam, die auf jene Sammelaktion zurückzuführen ist. Die Lieder sind auf einzelnen Blättern notiert und liegen in einem Doppelbogen mit diesem handschriftlichen Vermerk: 17 St. (16 St. Notenbeilagen) 1819 15/3 Franz Némethy Oberamtmann d. Herrschaft Friedland an die Kantoren und Schullehrer der Friedländer Herrschaft. (Geistliche und weltliche Volksgesänge, Tanzmusiken ect in hiesiger Gegend.)

Schlagen wir nun die Mappe auf. Da liegt zuerst ein Brief des Oberamtmanns Némethy, der über Sinn und Anlage der Sammelaktion Aufschluß gibt und der in Abschriften allen Lehrern und Kantoren der Herrschaft Friedland zuging:

'An die Herrschaft Friedländer N: Kantoren und Schullehrer!

Auf Anlangen des Herrn Landgrafen von Fürstenberg als Präses des Vereins der Musikfreunde im österr: Kaiserstaat, ist von der hochlöbl: Landesregierung mir aufgetragen worden, die in hiesiger Gegend noch bestehenden geistlichen und weltlichen Volksgesänge, Tanzmusicken etc: zu sammeln, und ehestens einzusenden, welche zum Behuf der Ton- und Dichtkunst, zur Kentniss des Volkscharakters und Sprache dienen sollen. Ich ersuche daher, mir solche Musikstücke zu sammeln, der Art, wo sie üblich sind, zu bemerken, u: längstens binnen 14. Tagen doppelt einzusenden, näml:

[1]) Joseph George Meinert, Der Fylgie. Alte teutsche Volkslieder in der Mundart des Kuhländchens. Erster [einziger] Band. Wien und Hamburg 1817. Neu herausgegeben von Josef Götz. Brünn 1909. — [2]) Die Handschrift Jaschkes befindet sich im mährischen Landesarchiv, Brünn. — [3]) Günther Jarosch, Die frühesten Volksliedersammlungen des Kuhländchens. JbfVf. VI (1939), 193.

1. Kirchenlieder, Messlieder etc:, welche sich seit alter Zeit und vielen Jahren erhalten haben, blos die erste Singstimme, und den Text des ganzen Liedes; besonders alte Gesänge der Bethbrüder, bey Prozessionen um die Felder, beym Seegen, alte Kreuzweglieder, Gesänge bey Wallfahrten, und zu den Heiligen etc: die in einem Orte etwa noch üblich sind, vom Volke insgemein gesungen werden; die ganz neuen Lieder ausgenommen.

2. Profane oder weltliche Volksgesänge, nur für die erste Singstimme in Noten gesetzt, mit dem Text oder sogenannten Gesätzeln. Es müssen vorzüglich die älteren Lieder, welche das gemeine Volk, ältere Leute, Dienstmägde etc: noch zu singen pflegen, gewählt werden, worunter auch der sogenannte Kuhreigen (Hohraus! Hohrey!) welchen die Kuhhirten beym Austreiben und auf der Weide singen, gehören; die Worte müssen aber so bleiben, wie sie das Volk singt, ohne Verbesserung der Sprache. —

3. Die Melodien, nämlich die Primstimme der hiesigen National-Bauerntänze, besonders bey Hochzeiten, und anderen Lustbarkeiten z. B. die älteren noch üblichen Polonaisen, Menuette, kurze geschwinde Walzer (sogenannte Hoppebissel, Bierhäusler) wie die alten Dorfmusikanten (Bierfiedler) noch zu spielen pflegen.

Es versteht sich von selbst, dass man keine neuern, besser komponierten Gesänge, Lieder, oder Tanzmusiken verlange, sondern blos solche, die als ältere noch dermal mitunter übliche Volks- und Ortsmusick zu betrachten sind.

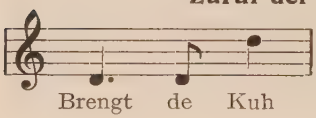
Schloss Friedland den 15 März 1819. Némethy Oberamtmann.

Dem Hr Schullehrer in Ringenhain und Dittersbach. Durch Gemeindeboten zu befördern.'

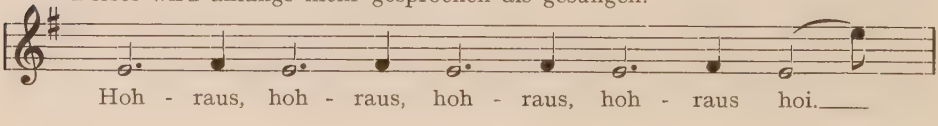
Erhalten blieb der Brief in dieser Abschrift offenbar nur, weil er nicht befördert wurde; denn gerade aus den Ortschaften Dittersbach und Ringenhain finden sich in der Mappe keine Aufzeichnungen.

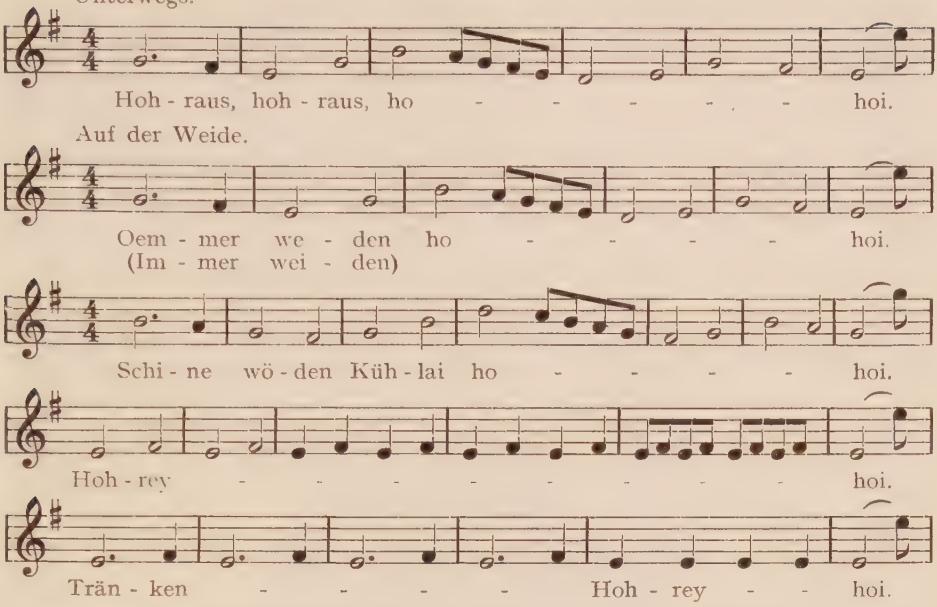
Die ersten Lieder stammen aus dem Orte Engelsdorf. Es handelt sich dabei meist um bekannte, noch heute gesungene Kirchenlieder. Die Notierung verrät, daß wir es mit Abschriften aus Gesangbüchern zu tun haben. Dann folgt ein 'Profane Lieder' überschriebener Abschnitt, den ein Soldatenlied ('Kein schöners Leben ist auf dieser Welt zu finden') einleitet. Aufmerksamer macht uns 'Der Kuhreyhen', weil wir in ihm ein besonderes Stück der sudetendeutschen Hirtenrufe erkennen:

Zuruf der Hirten an den Nachbar, Häußler.



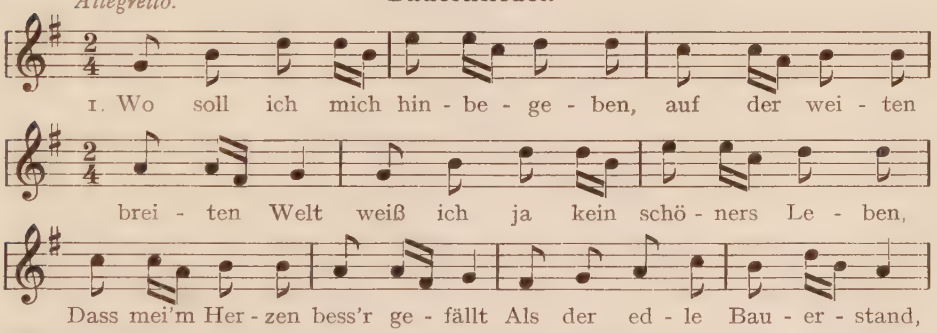
Dieses wird anfangs mehr gesprochen als gesungen.

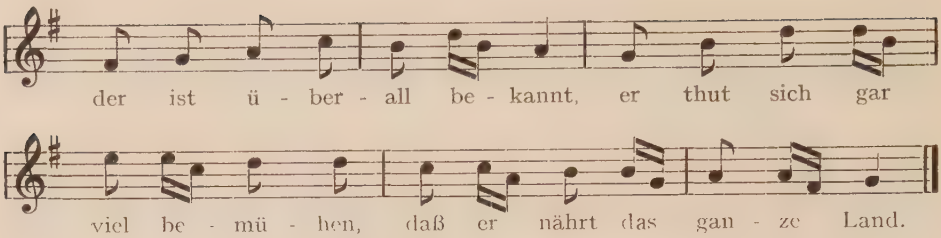


Unterwegs.

Mit dem kurzen Ruf 'Brengt de Kuh' beginnt das Austreiben. Aus dem anfangs mehr gesprochenen 'hohraus!' entspinnt sich eine kleine, in sich geschlossene Weise, die auf dem Wege zur Weide und auf der Weide gesungen wird. Der Ruf zum Eintreiben fehlt. Verglichen mit den bekannten Hirtenrufen aus den nordmährischen und schlesischen Bergen[1]) scheint uns dieser Kuhreigen weniger zum weiten Klingen und Hallen bestimmt. Die sanftere nordböhmische Landschaft spiegelt sich in ihm. Es ist freilich auch eine Weise, die ein Echo verlangt.

Ein 'Bauerliedel' gibt sich als ein Verwandter eines im Egerland verbreiteten Lobliedes auf den Bauernstand zu erkennen:

Bauernliedel.

Allegretto.

[1]) Vgl. etwa Jungbauer-Horntrich, Die Volkslieder der Sudetendeutschen. Bärenreiter-Verlag, Kassel, Nr. 138, 139, 140, 141.



2. Ein andrer thut im Schatten sitzen,
sich ernährt mit Trank und Speis
Muß einer in Arbeit schwitzen,
so die Sonne scheinet heiß
Wie's den Faulen nicht gefällt,
bald zu heiß und bald zu kalt,
thut der Bauer dieß nicht achten,
weil von Gott ihm alls gefällt.

3. Wenn nu kommt in Frühlingszeiten,
alles fangt zu blühen an
Setz ich mich auf grüne Heide,
unter einen Baum alsdann
Wenn ich geh in grünen Gras,
springt bald dort ein Reh ein Has,
die Vögel schöne musiziren,
wer ist, dem das nicht gefällt?

4. Wenn ich fahr mit meinen Wagen,
hinaus in weite breite Feld
fängt die Wachtel an zu schlagen,
wer ist, dem es nicht gefällt?
führ ich Heu ein und Getreid,
das macht mir ein Herzensfreud,
Die Bäume sind so voller Früchte,
voll der edlen Lustbarkeit.

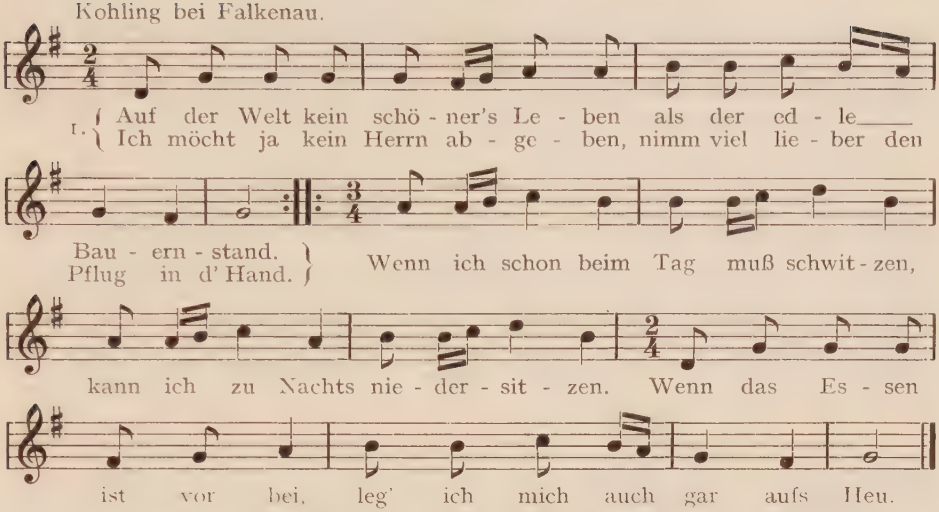
5. Kaiser König Potentaten,
haben keine Tafel nicht
Muß der Bauer sich entschlagen,
sondern er muß halten sie.
Aller Trank und alle Speis,
kommet her von Bauernschweiss
alles thut der Bauer ernähren,
giebt ihn auch noch Wehr und Preiss.

6. Edel ist das Bauerleben,
edel ist der Bauerstand,
Möcht ich keinen Herrn abgeben,
lieber nehm ich den Pflug in die Hand,
Dresch ich aus u. schlag nicht faul,
Springt das Körnl mir ins Maul,
Alles baut auf Gottes Segen,
Isidorius ist nicht faul.

Der Schullehrer Karl Kraus, der 1816 in Lobs bei Falkenau an der Eger Volkslieder sammelte, hat uns das Lied in dieser Gestalt überliefert[1]):

[1]) Jungbauer-Horntrich, Die Volkslieder der Sudetendeutschen, Nr. 129a.

Auf der Welt kein schöner's Leben.

Kohling bei Falkenau.

2. Schlafen will mir auch nicht schmecken,
Kommt mir gleich die Lieb' in Sinn;
Geh, Bub, tu die Gretl aufwecken,
Sag, daß ich der Hansel bin.
Wenn's auch gleich schon wär' um neun,
Kann sie mir noch machen auf.
Dianerl, dös kannst gleich wohl tun,
Weil noch ist kein später Lauf.

3. Nachten hat mir's übel gangen,
Wie ich wollt' zum Dianerl gehn.
Als ich wollt' ans Fenster langen,
Führt der Fuchs den Bauern her.
Der Bauer war gleich so vermessen,
's Schnaufen hat er bald vergessen.
Rennt auf mich als wie ein Bock
Hat vermeint, ich wärß ein Stock.

4. Der Bauer war gleich da mit'n Prügel,
Hat mir d'Juppen brav ausg'staubt,
Hat sich bäumt als wie ein Igel,
Eh ich mich hab' z'sammgeklaubt.
Bei dem Fenster bei der Gretl
Hab' ich Puff' kriegt um den Schäd'l;
Eh man hat ein' Schrei getan,
In ein' Wink war ich davon.

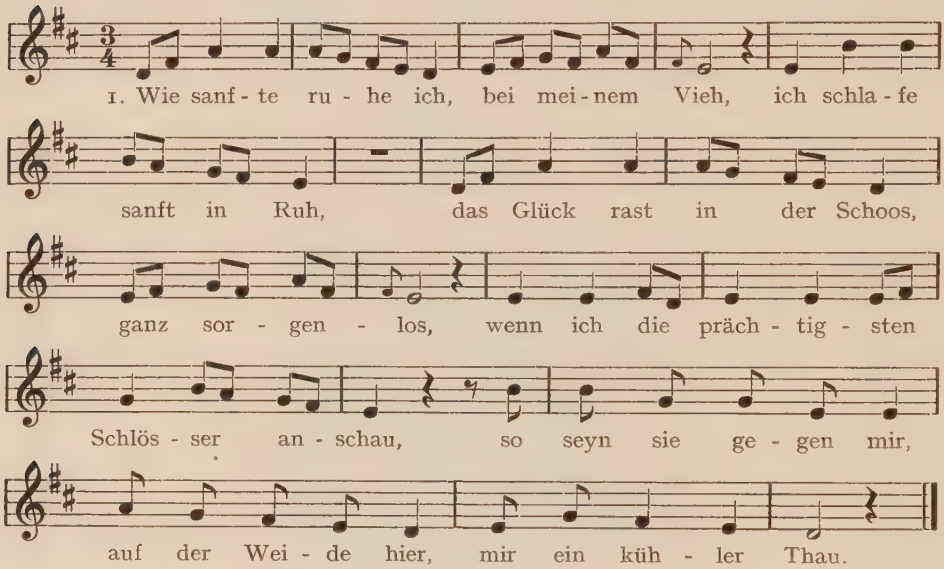
5. Bauer, ich kann's gar nicht sagen,
Was das für ein Dianerl ist!
Spitzen hat sie um den Kragen,
Auch so liebenswürdig ist.
Ich schwör' euch's bei meinem Leben,
Andre sind ja nichts dagegen;
Das Mundstück ist trefflich gut
Erfreut mich, wenn's reden tut.

(Anm. Aufgezeichnet 1816 von dem Lehrer Karl Kraus in Lobs bei Falkenau.)

Die Fassung der Friedländer Handschrift ist beweglicher, leicht faßlicher und sorgloser. Es ist, als ob der Sänger der von Kraus mitgeteilten Variante ein reicher selbstbewußter Egerländer Bauer wäre, während das Friedländer Lied ein armer, fröhlicher nordböhmischer Kleinbauer singen könnte. Die menuettartigen Hirten- und Schäferlieder des schlesischen Raumes[1]) haben in ihrer unbekümmerten Lebensfreude eine gewisse Ähnlichkeit mit der Friedländer Fassung.

'Alte gemeine kleine Musicstücke aus dem vorigen Saeculum auf neu aufgezeichnet 1819' — so sind die Lieder aus Haindorf überschrieben, die freilich weniger interessant sind, als die Überschrift vermuten läßt. Unter den Sammelstücken aus Lusdorf findet sich hingegen viel Wertvolles. Zunächst sind wieder '6 geistliche Lieder, alte theils geschichtlich und moralisch' da, die wir nicht als Volkslieder ansprechen wollen. Unter den dann folgenden 'alten Kühhirtenliedern' findet sich ein Hirtenlied der schon erwähnten schlesischen Art, nur ein wenig ruhiger und nachdenklicher:

Kühhirtenlied, welches hier gesungen wird.



2. Wird früh der Himmel roth, so lob ich Gott, wenn mir die Fallschälle mein, Vieh Lämmer der Gestreu, Schöps auch dabei. Do es kein Mangel kein trauriger Ton, denn nur die Morgenstund, führet Gold im Mund, da auf ihren Thron.

3. Nun kommt die Mittagszeit, hab ich mein Freud, da rast das liebe Vieh, Küh Lämmer Geiß um mich, die Geiß um mich, sitze am Schatten und esse mein Brod, bei meinen Hirtenstab, schmerr was ich hab, niemals keine Noth.

[1]) Jungbauer-Horntrich, Die Volkslieder der Sudetendeutschen, Nr. 135.

4. Nun sehe ich von fern, den Abendstern,
darauf fein Wasserquell, so schlagt die Nachtigall
giebt Wiederschall Freyheit in Armuth bringt
Reichtum und Zier, o aller solcher Pracht,
sag ich gute Nacht, ein Hirt geht für.

5. Nun kommt die Nacht herbei, so treib ich ei,
und sage gute Nacht, mein Hündlein halte Wacht,
gieb fleißig Acht. Kommt etwann einer will
stören mein Ruh, so ruf ich gleich von dann,
schönster Schäfersmann, komm eil zu mir.

Den Schlußteil der Handschrift bildet eine große Anzahl von Tänzen, die 'Quadrille', 'Menuett' oder 'Polonaise' genannt werden. Es handelt sich dabei weniger um Volkstänze, sondern um volkstümlich gewordenes Tanzgut der Zeit. Unter den Menuetten findet sich z. B. eine Umbildung von Mozarts Don-Giovanni-Menuett. Einige Polonaisen lassen sich aber auch unschwer als wirkliche Volkstanzstücke erkennen ('Der Strampler', der 'Einheimische').

Die geistlichen Lieder machen den größten, durchaus nicht den bedeutendsten Teil der Sammlung aus. Neben belanglosen Kirchenliedern stehen hier entsprechend veränderte und umgedeutete Volkslieder wie dieses, das allerdings den Vermerk 'wird jetzt nicht mehr gesungen' trägt:

Es wollt ein Jäger jagen,
wollt jagen ins Himmelsthron,
was begegnet ihm auf dem Felde,
Maria die Jungfrau schon.

So werden uns drei Hauptmerkmale der Friedländer Volksliederhandschrift deutlich: das geistliche Lied, das die die Kirchenmusik besorgenden Schullehrer, an die sich der Aufruf zur Sammlung wandte, am besten kannten, herrscht vor. Gerade diesen Sammlern waren Stücke wie das 'Bauerliedel' und die Hirtenrufe, die am deutlichsten das Gesicht des nordböhmischen Volksliedstandes jener Zeit zeichnen, weniger geläufig. In den halb modischen, halb volkstümlichen Tänzen wußten sie wieder gut Bescheid.

Ein aufschlußreiches Zeitdokument und ein beachtlicher Beitrag zur Volksliedkunde — das ist die Friedländer Volksliedhandschrift.

Zwitserli tanza

Ein volkskundlicher Beitrag zu einem Tanzlied

Von Hans v. d. Au.

Durch die Aufnahme in den „Zupfgeigenhansl" ist das Lied „Ei, was bin i für e lustiger Bue!"[1]) weit verbreitet worden und hat dann in vielen neueren Liederbüchern seinen Platz bis heute behauptet. Es gehört zur Gruppe der Kettenlieder, die in fröhlichem Kreise jederzeit gern gesungen werden. Meist findet es sich in der Form nachgedruckt, in der es auch zuerst veröffentlicht wurde, und zwar in Fr. Nicolais Sammlung „Ein feiner Almanach", Bd. 2, Berlin 1778. So spärlich seitdem anfänglich das Lied auftauchte und literarische Belege fand, selbst noch bei Ludwig Erk[2]), so reichlich ist es in neueren Liedersammlungen und Aufzeichnungen bezeugt.

1. Ei, wie bin i a lustiger Bua!
   Wie kan i so zwizerli tanza!
   Ei, wie ha'n i Schuehle na!
   Ei wie ha'n i Schnella dra!
   Mei Schnella, mei Schueh!
2. Ei, wie bin i usw.
   Ei, wie ha'n i Strümpfle na!
   Ei, wie ha'n i Zwickle dra! usw.
3. . . . Hösle, Nestle.
4. . . . Hemdle, Preisle.
5. . . . Wämsle, Knöpfle.
6. . . . Hütle, Bändle.

Eine Übersicht gebe zugleich auch die Verbreitung des Liedes im gesamten süd- und westmitteldeutschen Raum:

Österreich: 1. der kleine Bauernknecht; ebenso die Entsprechung: die kleine Bauerndirne[3]). Dazu Aufzeichnung aus Steiermark im Deutschen Volksliedarchiv zu Freiburg[4]) A 111425, A 116752; ferner B 36812.
Schweiz: a) Bern: 2. Schau, wie bin i en luschtiger Bue[5])!
b) Appenzellerland: 3. Hän i nüd schöni Schüehli aa[6])!
c) Solothurn: 4. Tanzliedchen[7]).
d) Luzern: 5. Der Hansli, 6. De Cholebrönnerbueb[8]).

[1]) Im folgenden abgekürzt L.B. — [2]) Die deutschen Volkslieder mit ihren Singweisen, Heft 4, Nr. 11, S. 14f. — [3]) Fr. Tschischka und J. M. Schottky, Österreichische Volksl., 1844, Nr. 10, S. 22f. — [4]) Im folgenden abgekürzt VlA. Für die gütige Erlaubnis, im VlA arbeiten zu dürfen, weiß ich mich Herrn Prof. Dr. John Meier zu Dank verpflichtet. Bei vorliegender Studie durfte ich mich mehrfach seines sachkundigen Rates erfreuen. — Leider haben es die Kriegsverhältnisse nicht ermöglicht, die Belege des VlA nochmals einzusehen, insbesondere die Melodie zum L.B. näher zu untersuchen. — [5]) M. E. Marriage und J. Meier, Volksl. aus d. Kanton Bern = Schweiz. Archiv f. Volksk. 5, 1901, S. 46f. — [6]) Alfr. Tobler, D. Volksl. im Appenzellerland = Schriften der Schweiz. Ges. f. Volksk. 3, 1903 S. 16. — [7]) Sigm. Grolimund, Volksl. aus dem Kanton Solothurn = Schriften d. Schweiz. Ges. f. Volksk. 7, 1910, S. 82. — [8]) A. L. Gaßmann, D. Volksl. im Luzerner Wiggertal und Hinterland = Schr. d. Ges. f. Volksk. 4, 1906, Nr. 139 u. 140, S. 112.

Baden: A 118219, A 131491.
Schwaben: 7. Der lustige Bua, 8. Der lustig Schwob[1]).
Bayern: A. 104766.
Egerland: 9. Lied zum Egerländer Marsch.
Thüringen: 10. A 143774—8.
Franken: 11. Des Landsknechts Tracht (Schweinfurt), 12. Des Buben Tracht (um Hof), 13. Meine Tracht (Theres), 14. Hansens Tracht (Kronach[2]).
Spessart: 14a. Bin i nit a lusti'er Kohlabaurabua[3])!
Odenwald: A 370.
Nassau: 15. Ei, was bin ich für e lustiger Bub! 16. Hab so e schönes Hütele auf[4])!
Schwalm: 17. Der lustige Bub, 1880[5]).
Hannover: Der Kalenberger Bur, A 105749.
Lothringen: 18. Der schöne Kohlenburenbub[6]).
Luxemburg: 19. Der Schweizermann hat schöne Büxli an[7])!

Allen einzelnen Belegen des Kettenliedes gemeinsam ist eine Aufzählung von Kleidungsstücken, wobei jede Strophe eines mit einer Besonderheit vorsieht. Es sind meist 5—7. Dabei handelt es sich um

1. Hütla mit Federn (4, 11, 13) oder Sträußle (2, 3, 5, 6, 14, 15), Bandala (9, 12, 18), Mascherl (17).
2. Schuehle (Stieflein: 6, 18) mit Schnella (13, 14, 15, 17), Neschtele (2), Reamerl (1), Stöckli (11), Schnürali (18), Spörali (6).
3. Strümpfle mit Zwickele (1, 5, 13, 14), Bündeli (2, 3, 4, 6, 15), Steiferli (18).
4. Hösle (Büxli: 18) mit Nestle (12), Lätzle (8), Trägerli (2, 3), Knöpfli (4, 18), Bandla (6), Gälgali (6), Schnallerl (1, 5), Chrezeli (3), Nähtel (15).
5. Hemdle mit Preisle (7), Göllerli (2, 3), Chrääagali (6), Brüsteli (4), Schmiesel (15).
6. Wämsle (Chitteli: 2, 3, 5) mit Knöpfle (7), Göllerla mit Krägala (12).
7. Westeli (Mutzerl: 11) mit Ruckeli (2), Täscheli (3, 17), Kräggla (4, 13), Knöpfle (4, 6, 12, 14).
8. Tüchle mit Knötle (17), Blümle (14), Kandela (6).
9. Chäppeli mit Zipfeli (3).
10. Röckla mit Bandli (13), Fräntscheli (13), Krägel (15).
11. Mutzen mit Litzen (14), Laiberl mit Knupferl (1).
12. Degen mit Kuppel (11).

Es ist nicht schwer festzustellen, daß die einzelnen jeweils aufgeführten Stücke zusammen eine Burschentracht ergeben, die in der Hauptsache nach dem Alpengebiet oder ihrem Vorland weist, abgesehen von einigen wenigen Gegenständen, z. B. Degen mit Koppel, Sporen oder Stieflein mit Stöckli, die sich aber, eben weil sie nicht zur Tracht passen, als nachträgliche Zutaten zum Gesamtbild erweisen.

Nun die sprachliche Form. Das Lied ist in seinen älteren Aufzeichnungen, die aus Schwaben stammen, auch in schwäbischer Mundart abgefaßt. Sie hat sich gleichfalls in neueren Aufzeichnungen außerhalb Schwabens verhältnismäßig gut erhalten, z. B. in Nassau und Thüringen. Aber daneben finden sich doch reichlich Belege aus neuerer Zeit, die deutlich erkennen lassen, wie die jeweilige Landschaft den gleichen oder ähnlichen Text geformt hat, besonders vor allem an den Verkleinerungssilben,

[1]) Feiner Almanach 2, 20, 1778. Joh. Gottl. Radlof, Mustersaal aller teutschen Mundarten 2, 1822, S. 15. — [2]) Frh. v. Ditfurth, Fränk. Volksl. 2, 1855, Nr. 389 bis 392, S. 294—297. — [3]) K. J. Scheuring, Volksl. Sammlung (Spessart) 2, Nr. 44f. — [4]) Ernst H. Wolfram, Nass. Volksl., 1894, Nr. 442, S. 371. — [5]) Erk-Böhme, Deutscher Liederhort, Nr. 1002. — [6]) L. Pinck, Verklingende Weisen 3, S. 444f. — [7]) Matth. Thill, Singendes Volk, Volksl. aus Luxemburg, 1937, Nr. 205a.

die für das Lied in seiner Gesamtheit kennzeichnend sind, abgesehen von einzelnen eingeführten landschaftlichen Fachausdrücken. Aber daneben findet sich auch regelrechte Vermengung, z. B. in Luxemburg oder in der Schweiz.

Zu einem gleichen Ergebnis führt eine Beachtung des Liednamens, unter dem L. B. im Schwange ist oder war. Da heißt das Lied etwa 'der lustige Bue' (7) oder 'der lustige Schwob' (8), 'das lustige Schwabenbübchen', wie es bei Nicolai als 'Schwäbisches Pauren-Lyd' gilt. Im Luzerner Gebiet läuft es unter dem Namen 'der Hansli'. Wieder andere Bezeichnungen sind: 'der Kohlenbrennerbub' (Luzern), 'der schöne (Lothringen) oder der lustige Kohlenbauernbub', oder 'der Roßbuttenbub' in Thüringen und im Egerland und schließlich 'der kleine Bauernknabe' (Österreich), 'der Waldbuirabuob' (Bayern) oder der 'Kalenberger Bur' (Hannover). Im Frankenland dagegen gilt das Lied als Trachtenlied des Landsknechts, des Buben schlechthin, als 'meine' oder auch als Hansens Tracht. — Es handelt sich demnach um einen weit größeren Kreis, auf den der Text bezogen wird, als eben nur auf einen lustigen Buben, einen Schwaben. Nach der sozialen Seite sind es 'kleine Leute' aus irgendwelchem Krähwinkel im Wald oder bescheidenen Ackerbauland. Die wirtschaftliche Notlage zwingt zum Abwandern nach reicheren Gegenden, um da Arbeit und Brot zu bekommen oder die mühsam hergestellte Ware feilzubieten, seien es Holzkohlen oder Rußbutten, wie es ähnlich der Besenbinder tun muß[1]). Die Käufer werden dabei mit Lied und Tanz ermuntert, wie es so oft in solch einfachsten Verhältnissen der Fall ist.

Der Name stammt meist aus dem Liedtext, und zwar in denjenigen Zeilen, die zum Rahmen, nicht zum Kern eben der aus den einzelnen Trachtenstücken zu bildenden Kette gehören.

Die Einführung der Gestalt geschieht auf mehrfache Weise. Zunächst beim Anfang mit dem einfach berichtenden Hinweis:

Hans hett gar schöne Hösali an (Luzern) oder:
Der Schweizermann hat schöne Büxli an! (Luxemburg).

Oder die Person des Liedes berichtet von sich:

Einstmal hatt i a Schuhlela a! oder:
How i nit a schües Hütla auf! (Franken).

In weiteren Wendungen führt sie sich selber ein mit dem Eindruck, den sie erweckt:

Ei, wie bin i a lustiger Bua! (Schwaben) oder:
Bin i niat a luschdiga Büa! (Lothringen),
Bin i nid e lustige Cholebrennerbueb! (Luzern),
Bin i niat a schäina Roußbutt'nbou! (Egerland).

Oder schließlich noch ausführlicher:

Maini liab'n Laid'la, ai schaut's mih au,
Bin a Bauanknecht! (Österreich).

Aber wie am Anfang so kann das gleiche auch am Ende des Liedes stehen: Entweder objektiv berichtend:

Sau hot mei Jockel grod ees g'hot,
Schüer es wie dos, hot's g'sogt! (Franken).

[1]) Tschischka-Schottky, a. a. O. Nr. 11, S. 26f.

Oder die Person selbst wird angeredet:

O du mein Hans! (Luzern und Franken);

schließlich führt sie sich auch damit ein:

Bi — n — i nüd . . . (Appenzell und Franken).

Beachten wir nun noch, womit die Gestalt des Liedes ihre Lustigkeit begründet, so ist's ein Doppeltes: entweder mit ihrem Gebaren überhaupt (Bern) oder mit ihrem Singen (Nassau) und endlich mit ihrem Tanzen, genauer der Art ihres Tanzens.

Damit wäre das Wesentliche des Liedinhaltes beschrieben, so daß der Frage nähergetreten werden kann: Was bedeutet die trotz der vielen Varianten schließlich doch stets gleiche Gestalt, wenn man nicht harmlos genug sein will, sich mit der Feststellung eines lustigen Buben zu begnügen? Denn uns will die Gestalt wesentliche Züge an sich tragen, die aus einer anderen Sphäre zu stammen scheinen und sich noch über ihre Um- und Weiterbildung aus einer früheren Schicht ihrer Entwicklung erhalten haben. Solche Spuren sind der Name, das hervorstechendste Kleidungsstück, der Charakter der Figur und endlich der Tanz.

1. Scheinbar belanglos mutet es zunächst an, daß neben vielen andern Namen die Gestalt auch 'Hans' heißt. Sobald man sich aber einmal bei Brauchtums- oder — was ja in vielen Fällen dasselbe ist — Kinderliedern umsieht, trifft man auf einen Typus von 'Hans'-Strophen, die vor allem im Rheinland lebendig sind. Sie enthalten zugleich einen Hinweis auf das Wesentliche in der Bekleidung, auf die Hosen: die offensichtlich jüngere Fassung bringt Erk-Böhme[1]) als Trinklied aus dem Rheinland[2]) mit dem uns bezeichnenden Liedbeginn:

Hans hat Hosen an
Und die sind bunt;
Dran sind Nesteln viel
Und die sind rund!

In einer Reihe von den oben aufgeführten Belegen beginnt die Aufzählung der Kleidungsstücke noch mit den Hosen. Es sind die zeitlich älteren Fassungen, während in den jüngeren auf eine überkommene Ordnung restlos verzichtet ist; und das um so mehr, als wohl nur die eine Strophe überliefert war, die dann zur Kettenbildung Anlaß gab. Die ältesten Fassungen jedoch lauten anders:

Hannes, den hat (hadd, hât) Hosen (Boksen) an,
Die woren (waren) bont,
Fifentwentig Lappen dran
On jeder Lapp een Pond!

Wenn es in einer Fassung aus Friemersheim bei Mörs heißt:

. . . die woren rond,

so stellt diese gleichsam ein Bindeglied zwischen dem Trinklied und den Kinderliedern dar. Aber der Bereich unseres Typus erweitert sich noch

[1]) Erk-Böhme, a. a. O. Nr. 1163. — [2]) Ihre Kenntnis aus dem Archiv des Rheinischen Wörterbuchs in Bonn verdanke ich Herrn Dr. Dieter Berger.

bedeutend, wenn jene Strophen noch hinzugenommen werden, die zwar andere Namen als Hans führen, jedoch unzweifelhaft dazu zu rechnen sind wie etwa die folgenden:

Schtälzenman hat Botzen an
Bei fieronzwanich Knöbbe dran! (Siegerland)[1])
oder:
Herr Schwitschermann hat Hosen an,
Hat hingene un vorne Knöppe dran! (Anhalt-Zerbst)[2])
oder
Karlemann hat Hosen an
Mit fünfundzwanzig Knöpfen dran! (Kurhe''en)[3])
oder:
De Bayersmann, de Bayersmann,
De hat so bunte Hosen an! (Knüll)[4])
und schließlich:
Hannemann hat Hosen an
Mit Hundert Lappen dran! (Oberhessen)[4]).

Damit aber stehen wir bereits mitten im Liedkomplex des Schwitzemanntanzes, des brauchtümlichen Frauentanzes[5]). Auch die oben mitgeteilte Luxemburger Fassung deutet schon im Namen auf den Zusammenhang mit dem Tanz, zu dem in Luxemburg das Lied vom Schweizermann gesungen wird, das neben den 'schöne Büxli' Stieflein mit sechs Pfund Leder, Strümpflein mit zehn Pfund Wolle und Hemd mit zehn Ellen Leinen aufführt. Ähnlich liegt es mit den Belegen zum Frauentanz aus der Eifel[6]).

Hier ist eine Entwicklungslinie angedeutet, die auch in der Siegerländer Strophe anklingt, wenn von einer Gestalt als einem Stelzenmann die Rede ist, also einer Riesengestalt. Die andere Linie, zu der die bunten Lappen und auch der Name 'Bajeßmann' hinführen, weist auf eine Gestalt, die — ursprünglich brauchtumsgebunden — von der theatergeschichtlichen Seite als Bajazzo-Harlekin bekannt ist[7]).

2. Das Wesen der Liedgestalt ist mit seiner Lustigkeit umschrieben: Sie klingt aus den Worten wie aus dem Gebaren. Auch darin zeigt sich die Verwandtschaft zur Gestalt des Frauentanzes, von der es auf dem Schraden (Elsterwerda) z. B. heißt:

Der Zweetschemann hat Hosen an,
Hat hinten und vorne Knöpfe dran:
Das ist der lustige Zweetschemann![8])

Und dann denke man an den lustigen Hansel in den Brauchtumsspielen, z. B. 'Hansel Fingerhut' im Forster Lätarespiel, oder auch an

Hans-Orem, der lustige Bu,
Der kißte die Mädchen und lachte dazu![9])

[1]) Heinzerling-Reuter, Siegerländer Wörterbuch S. 237. — [2]) Alfred Wirth, Zum Aufs. H. v. d. Au's Drei lärren Strömp = Hess. Bl. f. Volksk. Bd. 37, 1939, S. 191. — [3]) Joh. Lewalter, Deutsches Kinderspiel und Kinderlied, 1911, Nr. 435. — [4]) Eigene Aufzeichnungen. — [5]) Dazu vgl. Verf., Drei lärren Strömp, zur Deutung eines Vogelsberger Frauentanzes = Hess. Bl. f. Volksk. Bd. 35, 1936, S. 59ff.) abgek. *V*). Ders., Der Bajeßmann, ein Spessarter Volkstanz = Volkskundl. Gaben für Hugo Hepding, 1938, S. 1ff. (abgek. *Sp*). Ders., Zum Namen eines brauchtümlichen Frauentanzes = Mitteldeutsche Bll. f. Volksk. 1940 (im Druck). — [6]) Sp. S. 2f. — [7]) Vgl. dazu *Sp*. S. 4ff. — [8]) Mitteld. Bll. für Volkskunde 4 (1929), 107. — [9]) Verf., Pfälzische Volkstänze drinnen und draußen Bd. 2 (im Druck).

Das alles sind Gestalten, die ihren Geltungsbereich im Brauchtum haben, und zwar überall und stets da, wo es sich um die Fruchtbarkeit von Feld oder Menschen handelt.

3. Schließlich ist für die Zusammengehörigkeit des L. B. mit der Gestalt zum Frauentanz von ausschlaggebender Bedeutung der Tanz.

Ey, was bin ih für a lustige Bue,
Wie kan ih so zwitseli tanza! (Schwaben)[1]).

Wenn es dafür gelegentlich in Nassau statt tanzen singen heißt, so ist das ebenso eine Verderbung des ursprünglichen Sinnes, wie der Ausdruck

Wie kann ich (!) so luschtig sein! (Bern)

eine Verblassung gegenüber der anschaulicheren und darum ursprünglicheren Lesart 'tanzen' darstellt.

Der Ausdruck 'zwitseli' ist offenbar vielfach dahin mißverstanden worden, als ob es heißen solle: nach Schweizer Art tanzen. Denn der Bayer ändert es um in steirisch, der Franke in bayrisch und der Lothringer in schwabendli, während es in Baden, nicht mehr verstanden, in Klanganlehnung zu 'bitzeli' wurde. – Was bedeuten nun die einzelnen landschaftlichen Tanzbezeichnungen? Unter 'schwäbisch tanzen' verstand man z. B. 1731 in Berlin[2]) nichts anderes als Walzer; 'steirisch' ist gleichbedeutend mit Ländler tanzen, desgleichen 'bayrisch' bis zum heutigen Tage im Odenwald, im 18. Jahrhundert die innerhalb Deutschlands gebräuchliche Bezeichnung für die Allemande.

Aber was heißt nun 'zwitseli'? Da findet sich neben 'zwitseli' 'zwitserli, zwitzerlich, zwitscheli, zwitscherli und auch zwitscherli'. Der Durchschnittsschwabe, nach der Bedeutung dieses Ausdrucks befragt, kann keinerlei Auskunft geben, wiewohl er das Wort vom Lied her kennt. H. Fischer[3]) nennt als Bedeutung des Adverbs 'zwitzerli' glänzend, schön und leitet es ab von zwitzerle, was neben 1. zwitschern 2. schnell sich hin und her bewegen, flimmern bedeute und endlich 3. blinzeln, zwinkern. Im Kurhessischen [4]) ist zwitzern so viel wie 'zuckende Bewegungen machen', während es in Oberhessen neben 'zitternd schimmern' bedeutet 'in fein pfeifender Stimme singen oder sich hören lassen'[5]). Mag 'zwitseli', wenn auch einzig in der Gegend von Kempten, bekannt sein und dort glänzend, schön bedeuten, die Unsicherheit macht es unmöglich, mit Hilfe der mundartlichen Wörterbücher weiterzukommen, und der Stand der Überlieferung des Wortes scheint sich nur daraus zu erklären, daß 'zwitserli tanza' ein, wenngleich nicht mehr verstandener *terminus technicus* ist.

Gerade eine reihenförmige Zusammenstellung der entsprechenden Begriffe läßt eine solche Annahme nicht von der Hand weisen. 'Schwitze-Zwizermann' könnte Deutung des nicht mehr verstandenen 'zwitseli' sein, so daß sich b) vor a) setzt, was auch für die zeitliche Ansetzung der sprachlichen Belege stimmen würde.

[1]) Radlof, a. a. O. S. 15. — [2]) Rud. Voß, Der Tanz und seine Geschichte, 1869, S. 122. — [3]) Schwäbisches Wörterbuch Bd. 6, 1, Sp. 1475. — [4]) Vilmar, Kurhess. Idiotikon, S. 475. — [5]) Crecelius, Oberhess. Wörterbuch, s. v. zwitzern, S. 941.

a) Schwitzemann
Schwitschermann
Zwizermann
Schweizermann
Zweetschemann
Schwedischmann usw.

b) zwitseli
zwitzerlich
zwitscheli
zwitschgerli usw.

Auf das mittelhochdeutsche[1]) *zwitzen*, swo = hinken ebenso wie auf *sweizen* = rösten sei nachdrücklich hingewiesen. Wie 'Schwitzemann' hiervon abzuleiten ist, so hängt vielleicht 'zwitseli' mit dem ersten Wort zusammen. Hinken ist ja mehrfach im Sinne von Tanzen zu verstehen; am bekanntesten ist aus dem Alten Testament der Opfertanz der Baalspriester, der I. *Reg.* 18, 21 als Hinken beschrieben wird. Auf den Frauentanz angewandt würde dann zwitzen die Art der Tanzgeste meinen.

Wie nun aus 'Schwitzemann' im Süden 'Schweizermann' herausgehört und schließlich in der Mark 'Schwedischmann' wurde oder der Spessarter 'Bajeßmann' auf dem Knüll zum 'Bayersmann', so ersetzte man das als schweitzerisch empfundene 'zwitseli' durch andere, näherliegende, auch in der Tanzsprache bekannte landschaftliche Begriffe (s. o.). Es darf wohl als sicher vermutet werden, daß eine systematische Durchforschung weiteren landschaftlichen Materials zur hier versuchten Zusammenordnung noch entsprechende Belege nach beiden Seiten hin beibrächte.

Die Frage nach der geschichtlichen Entwicklung ist naturgemäß schwer zu beantworten. Die Beobachtung auf dem Gesamtgebiet des Brauchtums bestätigt ähnliche Überlieferungszusammenhänge in der Weise, daß es keine einheitliche Entwicklung von Bräuchen — ihre Phasen nachweisbar etwa im Sinne von Querschnitten — gibt, vielmehr nebeneinander, oft in der gleichen Landschaft, typische Formen der einzelnen Entwicklungsreihen stehen, älteste Form in ursprünglichem Sinn, daneben dieselbe in starkem Bedeutungswandel und wieder gleichzeitig eine restlos verblaßte, moderne Form, die nur auf Grund der Kenntnis der übrigen verstanden und eingeordnet werden kann. Als Beispiel für unsern Fall genüge der Hinweis, daß auf der einen Seite heute noch im Spessart der Frauentanz 'Bajeßmann' heißt und neben der Tanzform, die einer sehr alten Stufe angehört, dieser Tanzname auf eine mindestens ebenso weit zurückliegende Stufe hindeutet, während das Tanzlied, das die Gestalt zum Tanz, die freilich längst verschwunden ist, besingt, etwa aus dem 16. Jahrhundert stammen könnte. Und auf der anderen Seite bringt Melchior Franck in seinem *Fasc. quodlibeticus* (Coburg 1611) bereits eine Vorform des L. B., in der das Grundschema mit seiner Ansatzmöglichkeit bereits gegeben ist:

Hans hat Hosen an,
Hat Wams dazu!

Im übrigen kann erschlossen werden, daß die Fixierung des Liedes zum L. B. im Druck durch Nicolai nicht die Entstehung der übrigen inzwischen aufgesammelten Belege restlos ausgelöst hat, sondern daß es sich wie beim Frauentanz, dessen Verbreitung über ganz Deutschland einschließlich seiner Sprachinseln nach Dänemark und Schweden reicht, hier um eine gleichartige Entwicklung handelt, deren Ausgangspunkt das Brauchtum ist.

[1]) Lexer, Mittelhochd. Wörterb., Bd. 3, S. 1222.

Im einzelnen ist das Lied vom L.B. ein kleiner Beitrag zur Entwicklungsgeschichte eines Tanzes. Für den echten Volkstanz sind ursprünglich vier Dinge konstitutiv, wie Raimund Zoder in seinem beachtlichen, Richtung weisenden Aufsatz 'Zur Systematik der deutschen Volkstänze'[1]) aufgezeigt hat, nämlich Name, Text, Melodie und Tanzausführung. Eine Auflösung tritt in dem Augenblick ein, wo die ursprüngliche Einheit der vier wesentlichen Bestandteile des Tanzes gelockert oder gar aufgegeben wird, sei es durch Verselbständigung, Kontamination o. dgl. Auf den ursprünglichen Frauentanz angewandt bedeutet das eine Verselbständigungsmöglichkeit, wie sie dann nach der Tanzgeste etwa im Wechselhupf der Erwachsenen oder in der Tanzhaltung bei ostpreußischen Kinderspielen[2]) vorliegt. Das heutige Vorkommen des Tanznamens ohne jegliche Erinnerung an seine einstige Ausführung begegnet dem Sammler auf Schritt und Tritt. Das Eigenleben des Textes, seine Weiterformung und schließlich seine Entwicklung zum Kettenlied liegt mit unserem Beispiel besonders deutlich zutage, desgleichen die Loslösung der Melodie vom ursprünglichen Tanz. Beim L.V. handelt es sich um eine Tanzmelodie, die zum gewöhnlichsten Rundtanz im $^3/_4$-Takt paßt und jeglichen Zusammenhang mit einstiger Tanzgeste und Schritt verloren hat. Zugleich ist auch der Grund zu einer solchen Entwicklung, die hier nicht gewertet werden soll, ersichtlich: die Loslösung vom einstigen Wurzelboden im Brauchtum. Ebenso aber gibt umgekehrt eine sorgfältige Beobachtung an einem Liede wie dem vorliegenden die Möglichkeit, weiter zurückzukommen und über ihre Metamorphose die Gestalt zum Brauchtumstanz mehr und mehr zu erfassen.

[1]) = Mitteldeutsche Bl. f. Volksk., Bd. 13, 1938, 84ff. — [2]) Hans E. Schneider, Ostpreußischer Frauentanz. Dr. Schn. hatte die Freundlichkeit, mir seine inhaltlich wie methodisch bedeutsame Untersuchung im Manuskript zugänglich zu machen.

Deutsche Volkslieder

mit ihren Melodien

Herausgegeben vom Deutschen Volksliederarchiv unter Leitung von

JOHN MEIER

1. Band: BALLADEN. 1. Teil. Unter Mithilfe von Harry Schewe und Erich Seemann gemeinsam mit Wilhelm Heiske und Fred Quellmalz, herausgegeben von John Meier. 1. Teil.
1. Halbband. 196 Seiten. 1935 ..... RM 8.—
2. Halbband. XLIV und S. 197—321. 1935 ..... RM 8.50
1. Teil komplett ..... geb. RM 18.—

2. Band: BALLADEN. 2. Teil. Unter Mithilfe von Gerhard Heilfurth und Sascha Wingenroth gemeinsam mit Wilhelm Heiske, Fred Quellmalz, Erich Seemann und Walter Miora, herausgegeben von John Meier. 2. Teil.
1. Halbband. 218 Seiten. 1937 ..... RM 14.—
2. Halbband. 84 Seiten. 1939 ..... RM 9.50
2. Teil komplett ..... geb. RM 25.—

3. Band: BALLADEN. 3. Teil.
1. Halbband. 140 Seiten. 1939 ..... RM 14.—

Aus einigen Urteilen:

„. . . Daß in dieser Sammlung ein wertvoller Schatz gehoben und geborgen und mit nicht mehr zu übertreffender wissenschaftlicher Sorgfalt bearbeitet wird, bedarf keiner rühmenden Erwähnung mehr . . . für den Volkskundler und für den Musiker ist das kostbare Werk eine Quellensammlung, ein Stoff, dem er erst dadurch wieder Leben einhauchen kann, daß er ihn in eine lebendige Beziehung zum Volksleben bringt.“ Zeitschrift für Deutschkunde Nr. 5, 1938

„. . . Es ist schwer, von der Sorgfalt und der sachlichen Sauberkeit, von der unermüdlichen Kleinarbeit und Zuverlässigkeit dieser Editionstechnik einen Begriff zu geben. Eine der vornehmsten Aufgaben der deutschen Germanistik und Musikwissenschaft: die Erhaltung des deutschen Volksliederbes ist hier ihrer großen Bedeutung entsprechend auf einer Höhe des wissenschaftlichen Könnens unternommen, die diese Veröffentlichung zu einem Standardwerk deutscher Wissenschaft macht . . .“ Frankfurter Zeitung vom 31. 7. 38

Ein ausführlicher Prospekt steht kostenlos zur Verfügung

Verlag Walter de Gruyter & Co. · Berlin W 35

SHL
WITHDRAWN

JAHRBUCH FÜR VOLKSLIEDFORSCHUNG

IM AUFTRAGE

DES DEUTSCHEN VOLKSLIEDARCHIVS

MIT UNTERSTÜTZUNG VON

ERICH SEEMANN

HERAUSGEGEBEN VON

JOHN MEIER

SIEBENTER JAHRGANG

VII

UNIVERSITY OF LONDON
SHL
WITHDRAWN
LIBRARY

BERLIN
WALTER DE GRUYTER & CO.
VORMALS G. J. GÖSCHEN'SCHE VERLAGSHANDLUNG · J. GUTTENTAG, VERLAGS-BUCHHANDLUNG · GEORG REIMER · KARL J. TRÜBNER · VEIT & CO.
1941

UL 25 1970